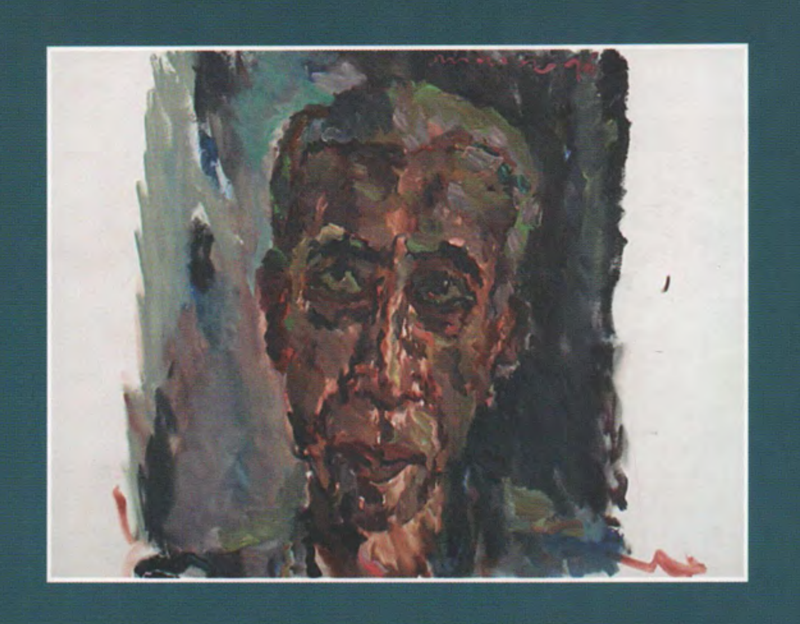


عبد الرحمن منيف

2008

فيصل دراج
محمود درويش
مروان قصاب باشي
صبري حافظ
عبد الرزاق عيد
فريال غزول
ماهر جرار

يمنى العيد
حسين الواد
إيريك غوتييه
ماجدة حمود
محمد شاهين
ناصر صالح
سونيا ميشار

جبرا ابراهيم جبرا
سعد الله ونوس
حليم بركات
كريم مروة
طارق علي
الياس خوري
لويس ميغيل

محمد دكروب
ناصر الرباط
إيغور تيموفييف
فاروق عبد القادر
غسان رفاعي
زين العابدين فؤاد
معاذ الألوسي

عبد الرحمن منيف

2008

* تصميم الغلاف: مروان قصاب باشي
* الطبعة الأولى، 2009

ISBN: 978-9953-68-362-X

الناشران

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:
بيروت، الصنائع، بناية عيد بن سالم
ص.ب: 5460/ 11، العنوان البرقي: موكيالي
تلفاكس: 751438-01/ 752308-01
E-mail: mkpublishing@terra.net.lb
beirut@airpbooks.com

التوزيع في الأردن:
دار الفارس للنشر والتوزيع:
ص.ب: 9157 عمّان 11191 الأردن
هاتف: 5605431-6-962 /2
فاكس: 5685501-6-962
E-mail: info@airpbooks.com
www.airpbooks.com

المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع

المملكة المغربية ـ الدار البيضاء:
(الأحباس) ص.ب: 4006 (سيدنا)
هاتف: 2303339-2-212
فاكس: 2305726-2122
E-mail: markaz@wanadoo.net.ma

لبنان ـ بيروت:
الحمراء ـ شارع جاندارك ـ بناية المقدسي
ص.ب: 5158/ 113
هاتف: 352826-1-961
فاكس: 343701-1-961
E-mail: cca_casa_bey@yahoo.com
cca@ccaedition.com
www.ccaedition.com

عبد الرحمن منيف

2008

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الثقافي العربي
للنشر والتوزيع

من رسالة إلى فيصل درّاج

كيف يمكن أن نحوّل الكلمة، من جديد، إلى طلقة، إلى قوة محاربة؟ وكيف نستطيع أن نخلق وعياً لدى الكثيرين من أجل تمييز الكلمة الصادقة من الكلمة المزيفة الخادعة والغشاشة؟

بالتأكيد ليس هناك وصفة جاهزة، وليس من السهل الوصول، لكن الإصرار، وتقديم النموذج الحقيقي، القوي والمتألق والصادق أيضاً، يساعد في خلق وعي وذائقة، وبالتالي قدرة على التمييز. ومن هنا، ودون أن نقصد، فإن شيئاً ما يتراكم في وجدان الناس ويخلق لديهم حساً ملعوناً في اكتشاف الكذب. هل يمكن المراهنة على هذا الشيء الغامض؟

هل يمكن، بوعي، تنميته وزيادته لكي يصبح مثل جهاز كشف الكذب؟

يبدو لي أن المطلوب هو الاستمرار، وبذل جهد أكبر من أجل تقديم شيء أفضل، وهذا الشيء ذاته يصبح مقياساً ويعلّم الكثير والكثيرين.

عبد الرحمن منيف

من رسالة إلى فيصل درّاج

أنت تسمّي هذا «علم جمال المضطهدين». تسمية رائعة ويمكن أن نبلورها، وأن نشتغل عليها، لكي تصبح مثل «معذبو الأرض» لفانون. نقول للناس داءهم إذا لم نستطع أن نصف لهم الدواء، ومعرفة الداء نصف الشفاء، كما يقولون.

الدفاع عن القيم الإنسانية الإيجابية. هذا الهم الكبير يقضي الإنسان عمره كله، ولا يعرف إذا استطاع أن يضيف، أو أن يفعل شيئاً في هذا الاتجاه. لكن مع ذلك لا يتوقف من يشغله هذا الهم لحظة واحدة، ولا ينتظر أيضاً اعترافاً أو شكراً، بل أن يفعله، ولا أريد أن أقول يجب أن يفعله، دون توقع النتائج. هل هذا وجه من وجوه البطولة التي نبحث عنها؟ هل هذا تبرير للمرور فوق هذه الأرض؟ إن شيئاً مثل الوهم، أو مثلما يتراءى للإنسان بين اليقظة والنوم، هو ما يدفع للقيام بمثل هذه المغامرة.

أتذكر أنني كتبت لك في رسالة سابقة أن الأبطال والبطولة لا تظهر ولا تتجسد إلا في أوقات الهزيمة، أما في زمن الانتصار فهناك دائماً بطل واحد، ولا يهم أن يكون الشخص أو الفكرة، أو ربما الاثنان يصيران واحداً في وقت لاحق. أما إذا جاءت الهزائم فهناك آلاف

الضحايا، أولاً، وهناك مئات المسؤولين، ثانياً، وهناك أخيراً عشرات المبررات، وفي خضم الهزيمة وبسببها يظهر المهزوم المنتصر ليكون المحصلة: عنواناً وحيداً للسفر في اتجاه واحد: الغرق!

في مثل هذا الجو، وفي مواجهة التيار، يجب أن يكون هناك من يقول لا. وأن يسمي الهزيمة ويشير إلى المهزومين. قد يدفع ثمناً (أو بالأحرى يجب أن يدفع) لكن كلمة من هذا النوع تكون مثل ضربة الإزميل أو مثل في رسالتك الأخلاقية. إن هذه الكلمة، رغم الالتباس الذي تولده السكين. وهذا ما تسميه في رسالتك الأخلاق.

عبد الرحمن منيف

كلمة شكر

بمحبة واحتفاء ساهم الأصدقاء في التحضير لهذا الكتاب التكريمي بمناسبة الذكرى الخامسة لغياب عبد الرحمن والمصادفة لميلاده السادس والسبعين. وليس غريباً أن يشعر الجميع بوجوده رغم غيابه، إذ لطالما عمل وكرس مبدأ الوفاء لكل مَنْ مرّ وترك بصماته في العديد من مجالات الأدب والفن، ومَنْ أثرى الحياة الثقافية والفكرية.

ولا يسعني في هذه الفرصة إلا أن أتقدم بعميق الشكر والامتنان لما بذله الجميع رغم هموم الحياة ومشاغلها المتعددة، وأخص بالذكر الصديق العزيز د. فيصل درّاج لإشرافه الحثيث والاهتمام بكل التفاصيل للوصول بهذا الكتاب إلى الصيغة الحالية.

وأما الصديق مروان الذي حرص على الاستمرار والإشراف على إخراج وتصميم كتب عبد الرحمن بأجمل صورة حتى حصوله على جائزة أفضل الكتب إخراجاً في معرض بيروت العربي الدولي للكتاب الـ 51 عن كتاب إعادة رسم الخرائط، فقد واصل اشتراكه الجاد والرائع في هذا الكتاب معتبراً مشروعه مع عبد الرحمن مستمراً حتى النهاية لا يألو جهداً وعناية بتقديم كل ملاحظة وتفصيل رغم همه الفني الكبير ومشاغله الكثيرة. فله كل الشكر والمودة.

من جهة أخرى أشكر الصديق الأستاذ فاضل جتكر لمساهمته

الهامة بترجمة مجموعة من الدراسات والمقالات الجدية والتي ارتأى أن تكون ضمن هذه الباقة الثمينة تعبيراً عن حبه وتقديره لعبد الرحمن منيف.

وأغتنم هذه المناسبة لأعرب عن شكري العميق لناشرَيْ كتب عبد الرحمن، الصديق الأستاذ حسن ياغي عن المركز الثقافي العربي ود. ماهر الكيالي عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر للاهتمام والمتابعة لكل ما كتبه عبد الرحمن وتلقي كل جديد بترحيب كبير وإيصاله للقراء الأعزاء في كل أرجاء هذا الوطن.

وهنا أتوجه إلى المشاركين جميعاً في هذا الكتاب الذين أثروا بدراساتهم وأضافوا الكثير للتعريف بفكر وأدب عبد الرحمن، ولم تقتصر مساهمتهم بهذا الشكل، بل سيكون ريع هذا الكتاب هو النواة الأولى في الإعداد لجائزة باسم عبد الرحمن منيف للمبدعين الشباب، وهو ما آمل أن يتحقق لاحقاً، فلهم كل الشكر والتقدير.

وفي النهاية كل الاعتزاز بقراء عبد الرحمن الذين غمروه بمحبة وتقدير صادقين.

سعاد قوادري منيف

بمثابة تقديم
المبدع المتجدّد الذي لم يخذل الحقيقة

فيصل دراج

هذا كتاب جماعي توحّد دراساته بين شخص عبد الرحمن منيف ومنجزه الروائي.

وقد يبدو عطف المنجز الأدبي على صاحبه أمراً لا لزوم له، طالما أنّ موضوعية الإبداع تتجاوز الشخص وتفيض عليه. بيد أنّ في أحوال منيف ما يقترح منظوراً خاصاً، فقد تصرّف بحياته ولم تتصرّف حياته به، منذ أن آثر، مبكّراً، أن يعتنق الحرية بلا مساومة، وأن يسير في الطريق الذي اختاره حتى النهاية.

سرد الروائي سِيَر بشر يحلمون بالحريّة، وسردت رواياته سيرة أديب متمرّد وحّد بين الكتابة والحريّة، تعيّنت رواياته، في الحالين، سيرة فكرية ذاتية، تضمّنت الحلم ورثاءه والتمسّك بأحلام لا تموت. عاش منيف حياته مشدوداً إلى صراع المقيّد والطليق، إذ القيد صناعة سلطوية بعيدة الأصول، وإذ ما يجابه القيود تراث لا ينتهي. أراد الروائي أن يكون صوتاً نجيباً، ينصر أصواتاً نجيبة راحلة، ويستولد أصواتاً تنتمي إلى ما انتمى إليه. مارس الكتابة ـ الرسالة، التي أخذ بها دعاة الحق في جميع الأزمنة، ورفعها إلى مستواها الأعلى مجسداً صورة: المثقف الحديث.

دخل منيف إلى عالم الرواية من باب السياسة، ودخل إلى السياسة من باب الثقافة، وأخلص للرواية والسياسة والثقافة حالماً بـ«الحداثة الاجتماعية»، التي تعني حق البشر في وجود إنساني كريم. عاش الروائي الراحل حياته مثقفاً، بالمعنى النبيل، ووضع في خطابه الروائي أسئلة المثقف وهواجسه وحزنه أيضاً. ولهذا يمكن اشتقاق معنى المثقف من خطابه الروائي، بقدر ما يمكن اشتقاق الأخير من معنى المثقف ودلالته. ففي روايات منيف ما يندّد بالاحتكار التقليدي المتوارث للثقافة والسلطة، حيث المتسلّط الموروث يمنع عن خارجه حقوق القراءة و الفهم والمساءلة، وحيث كاتب التسلّط هو المثقف الحق وما عداه «آبق» وخارج على القانون. وما شخصيّة «المحملجي» في «مدن الملح»، الشخصية الأكثر شهرة ونذالة وانحطاطاً في الرواية العربية، إلاّ الصورة الأكمل لمثقف السلطة المستبدة، الذي يقايض وجوده بربح رخيص، ولمعنى السلطة الفاسدة التي تختصر الثقافة إلى مناسبات كاذبة. في روايات منيف شرحٌ وإيضاحٌ وتبيانٌ لدور المثقف في تحليل القائم وتأويله ورفضه، وفي اقتراح بديل اجتماعي ـ إنساني يدعو إلى المساواة، ويستنكر التقاليد التي تعيّن الحاكم مرجعاً أعلى للبشر، يسأل ولا يساءل ويغتال الأعراف الطبيعية ويحسن صناعة الإذعان. ومع أنّ «شرق المتوسط»، كما غيرها، حكاية عن السجون الصغيرة و الكبيرة فهي، أولاً وأخيراً، حكاية عن المثقفين القائلين ببدائل سياسية، الرافضين لأصنام «الواحد»، الذي يخلط بين العجز والقوّة، حاجباً عجزه، الذي لا يحجب، بشبكة هائلة من السجون والمزوّرين والمخبرين.

أراد منيف أن يكون مثقفاً، بل أن يكون «المثقف»، الذي يدافع عن قيم عادلة أزلية في أزمنة متحوّلة، مرتكناً إلى سلاح بسيط قوامه الكلمات، والمتخيّل المرن المراوغ، الذي يزيح الأمكنة عن مواقعها

ويدعها بلا مسميّات، ويستأنس الزمن بلا خديعة، إذ للماضي مكان في الحاضر، وإذ الحاضر القاتم المظلم مجاز لإخفاق بشري مروّع. كان في استئناسه النزيه الصريح يقوم بما قام به غيره من دعاة الحق، بلغة معيّنة، أو من بناة القول الصحيح، بلغة أخرى، يذهب إلى البشر ويحاورهم ويتعرّف على مشاكلهم، ثم يمضي إلى عزلة مضيئة، حيث العزلة هي الكتابة، والكتابة هي الفصل بين ضمير البشر وقوانين الوحوش، والكتابة الصادقة صرخة متصادية، تتوجّه إلى البشر جميعاً. أمضى منيف حياته في عزلة مثمرة مليئة بالمفارقة، تعلّم الناس وهي تتعلّم منهم، وتبتعد عنهم كي تعود إليهم وتسجّل ما هجسوا به ولم يتجرأوا على قوله. ليس في هذا ما يحيل على «نبي»، قال به إدوارد سعيد ذات مرّة، ولا ما يردّ إلى «عارف حكيم»، فالأمر بسيط تغلّفه البساطة، قوامه نزاهة ذلك الإنسان الناحل الصارم التقاطيع، الذي إن تبسّم كشف عن وجه يتطيّر من الخديعة.

كان نزيهاً وهو يختصر البؤس العربي المسيطر إلى صلابة السجن ووحشية السجّان، وكان نزيهاً حين رأى في النفط العربي نقمة لا نعمة، وكان نزيهاً وهو يرى في المآل الفلسطيني محصّلة لمعادلات الصهيونية وحسابات «المتصهينين العرب»، الذي أضافوا إلى نكبة فلسطين نكبات شعوبهم... وكان نزيهاً وهو يعود إلى الوثائق التاريخية مرّة بعد مرّة، مفتشاً عن ملامح العراق الذي كان، ومنقباً في صحراء النفط عن أصول القبيلة والسراب، وسائلاً عن الأسباب التي تحوّل الأحزاب إلى قبائل، وتصيّر المجتمع الموحّد، الذي لم يتوحّد، إلى شظايا وكِسر سلطوية بائسة. وبعد الوثيقة والكتاب، والسؤال الذي يتلوه سؤال، كان النزيه «المعتكف» يذهب إلى خيال خصيب، مستولداً إنساناً من آخر، ومستنبتاً حكاية من حكاية، معترفاً بالبشر موزّعاً عليهم حقوق القول، كما لو كانت المخيلة الخصيبة تعيد بناء العوالم المقهورة

وتمدّها بالكلام، في انتظار أزمنة قادمة تنقل المساواة بين البشر من الرواية إلى عالم معيش. كان في ما كانه متسقاً، فلا أقنعة ولا ما يستبدل وجهاً بآخر، يعيش ما يكتبه ويكتب كما يريد أن يعيش، بعيداً عن تلك المعادلة المتهافتة الغليظة، التي تجعل «المثقف» يمدح العدالة ويبارك أنصار الظلم في آن.

هل الروائي الممتاز هو المثقف الممتاز، وهل الرواية رسالة وعظية تنشد خير الذين فاتهم الخير؟ ليس الأمر على هذا أبداً. فلا المثقف الممتاز قادر، لزوماً، على كتابة الرواية، ولا الرواية وعظ أو ما هو قريب منه. والأمر كلّه خاص بعبد الرحمن منيف، الروائي ـ الإنسان الذي لا يلتبس بغيره، الذي وحّد بين الكتابة والأخلاق. مؤكداً ما قالت به العقول النزيهة: تفضي الأخلاق إلى المعرفة، ولا تفضي المعرفة، لزوماً، إلى الأخلاق. ولعلّ تكامل المعرفة والأخلاق، وهو مصدر المسؤولية ومرجعها، هو الذي مكّن روايته من طرح الأسئلة الكبيرة التي تخترق المصير العربي كلّه: السجن الذي يؤبّد سلطة ويدفن مجتمعاً، النفط الذي يقوّض مجتمعاً وينصر عدوّه، التقنية التي تحصّن آلة التدمير وتدمّر ما يحصّن الوطن، الاستعمار الذي جاء ولم يرحل وعاد من جديد... لماذا عاد عبد الرحمن إلى سؤال «شرق المتوسط» أكثر من مرّة؟ ما الذي أملى تشجّر مواضيعه في «مدن الملح»؟ ما الذي كان يهجس به وهو يوائم بين التحريض والرثاء؟ ترجم فيما كتب معنى المسؤولية النزيهة، وكان نزيهاً مع روحه وهو يرثي عالماً عربياً مليئاً بعطب لا ضفاف له. ولهذا تدعو «شرق المتوسط» إلى المقاومة وتحدّث عن إنسان مقاوم تحوّل إلى ركام، وتبني «النهايات» عالماً غنائياً يوائم بين الإنسان والطبيعة، قبل أن ترثي «ابن الطبيعة» وترسم عيون الغزلان القتيلة، ويسير المأزوم المعذّب في «حين تركنا الجسر» ويعود إلى الجموع الكسيرة في نهاية المآل.

إنّها المعرفة العادلة، التي تجعل الرواية ترسم الواقع وتؤوله وترفضه، ولا تعد بشيء، بل تعد بمدينة فاضلة، تقوم داخل الإنسان لا خارجه. فالمدن الفاضلة لا تأتي إلى الإنسان، ولا يذهب الأخير إليها، فهي قائمة في إمكانياته الرافضة للبؤس والخنوع. ولعلّ هذا المنظور، الذي لا يعد بشيء، هو الذي جعل منيف لا يزاوج بين التحريض والتعويض، ذلك أنّ تعويض الإنسان يصدر عن فعله الذاتي، بعيداً عن «بطل متوهّم» يقوم بما يقوم به البشر جميعاً. فقد اطمأن بعض الروائيين العرب، القائلين بـ«الالتزام». إلى بطل منتصر، يأتي إليه المستقبل، ويأتي إليه غيره من البشر، لأنّه يتفوّق عليهم جميعاً. رفض منيف، الذي كان يضيق بالرتب والمراتب، فكرة البطل المنتصر، التي هي تعويض حكائي فقير الدلالة، من ناحية، وتعبير عن منظور تقليدي يسخّف بسطاء البشر ويطرب إلى «الأبطال»، من ناحية ثانية. لم يعد السياسي المتورّط برفض الواقع، بلغة سارتر، بما لا يمكن الوعد به، ولم يبشّر بمستقبل مشرق، هو محض اختراع. اشتق المعرفة الروائية من معرفة الواقع، وأنتج معنى الواقع الروائي من منظور الرواية، المشغول بتأمّل البشر لا بانتصاراتهم. وواقع الأمر أنّ كل منظور انتصاري منظور سلطوي بامتياز، يرى إلى اللحظة القصيرة وينسى هشاشة الوجود الكاسحة، ويرى إلى الربح الخالص ولا يكترث بالمصائر البشرية التي قادت إليه. لم يكن منيف انتصارياً ولا مع المنتصرين، لأنّ روايته، كما الرواية بعامة، تقتفي آثار المغتربين، هؤلاء الذين وُعدوا بفرح لم ينجز، أو تنقّلوا من عثار إلى آخر، وسمعوا بالفرح ولم يلتقوا به.

بين التحريض والرثاء كانت هناك روح مثابرة قلقة، ترثي الأحلام المهزومة وتستنهض بشراً كي ترثيهم من جديد، في انتظار يوم سويّ لا يُرى. كأنّ فرح الإنسان يتأتّى من حفاظه على كرامته، كان الثمن

مقبولاً أو باهظاً. ولعلّ هذا المنظور، الذي يخالطه شيء من التصوّف، هو الذي جعل عبد الرحمن مهجوساً بإعادة الاعتبار إلى الأموات، مخترقاً غرف التاريخ المظلمة، باحثاً عن الذين بحثوا عن الحقيقة وماتوا في عرض الطريق. لا مجال لـ«الأبطال» و«المشاهير»، فالمجال كلّه لـ«إغفال البشر المعتصمين بالكرامة». فلا أحد يعرف أسماء الذين صرعتهم «آلات النفط»، ولا أحد يعرف أسماء الذين دافعوا عن «داود باشا»، وليس المطلوب معرفة أسمائهم، بل تذكّر القيم التي ماتوا من أجلها. ولهذا اعتبر منيف الرواية «ذاكرة ثانية»، تحتفي بتاريخ القيم لا بشيء آخر، لأنّ التاريخ الإنساني الحقيقي هو تاريخ تكوّن القيم، التي تفصل عالم العدالة والمساواة عن «عالم الجور والطغيان». ومع أنّ خطابه الروائي يتحدّث عن الهوية القومية والموروث الثقافي وجغرافية التاريخ المتميّز، فقضاياه جميعها تذوب في مقولة الإنسان، الذي هو مصدر القيم جميعاً.

احتلت مقولة «المقاومة» حيّزاً واسعاً في خطاب منيف الشفهي والمكتوب في آن، لا بالمعنى البلاغي الاستهلاكي اليومي، بل بمعنى البشر الذين يصنعون تاريخهم. محت كلمة التاريخ «أسماء البشر» واستبقت آثارهم، ذلك أنّ الملموس هو تاريخ البشر كما تجلّى في فترات متعددة. ولهذا تحيل كلمة المقاومة إلى «أثر بشري» قابل للقياس، لا إلى إنسان محدّد الإسم والصفة. إنّها «مقاومة الجموع» التي تحتضن مقاومة الأموات والأحياء معاً. وهو ما دفع منيف إلى تخليق «متواليات حكائية» تمحو فيها الحكايات أسماء البشر، أو تكاد. والواضح هو «جماليات القيم»، التي تصدر عن نسق أخلاقي متراكم. والواضح أكثر، الإنسان الذي لا يقايض الحق بالمصلحة. أدار الروائي الراحل حديثه الشاسع المتواتر حول: «جمالية المقاومة»، التي تتوجه إلى إنسان صفاته الرفض والصبر والمثابرة، وتوريث الصبر الرافض إلى

نسق قادم من البشر. شيء قريب مما جاء به غسان كنفاني في مسرحية «الباب»، التي قالت إنّ الإنسان يستطيع اختيار موته، بعد أن فاته اختيار ميلاده. لا غرابة أن تأخذ كلمة «الانتظار» شكل إيقاع ثابت في «مدن الملح»، لا بمعنى الاستقالة من الفعل، بل بمعنى انتظار النتائج المثمرة الصادرة عن الفعل، التي تأتي في زمن الإنسان أو بعد رحيله بأمد طويل. وما عودة الروائي إلى الربع الأول من القرن التاسع عشر في «أرض السواد»، أو إلى بدايات القرن العشرين في «مدن الملح»، إلاّ إضاءة لذلك «الانتظار الصامد» المحتفي بـ«أرواح البشر»، الذين انتظروا ورفضوا الخنوع.

أفضت جمالية المقاومة إلى جمالية السياسة، وإلى قول مختلف في المجال السياسي. ليس المقصود بالسياسة الممارسة السلطوية، التي تقمع الرعية وتعيد إنتاج رعية مقموعة، ولا الأحزاب السياسية، التي تستأنف المراتب السلطوية بشكل فقير مختلف، إنّما المقصود تشارك البشر جميعاً في بناء مجتمع يحقق مشاركة سياسية قائمة على مبدأ المساواة، تضبطها القيم الأخلاقية لا القوانين الشكلانية. إنّها السياسة كما تشاؤها سياسة الكتابة، أو سياسة «الخلق الديمقراطي»، حيث المجال الروائي حوار بين الروائي وشخصياته، وحيث الروائي شخصية بين شخصيات أخرى، ترى في الكلام مدخلاً إلى الاعتراف المتبادل وتبادل الخبرات. إنّ سياسة الكتابة تعددُ مرجعه الكلام، وكلامٌ يبني معنى التعدّد، وتعدّد كلاميّ يجسّد المساواة، خلافاً لسلطة، أو سلطات، تمنع الكلام وترى في القهر مدخلاً لصناعة البشر. السياسة، إذن، هي الاعتراف بأولوية الكلام، والتسلّط هو محو الكلام بأدوات لا تعترف بالكلام. وكلام السياسة بعيد عن الخطابة المتخشّبة الراعدة، التي تعلن أنّ الخطيب المفوّه يتجاوز غيره معرفة وعلماً ومقاماً.

من المقيّد إلى الطليق، ومن كتابة السياسة إلى سياسة الكتابة،

ومن الإبداع الكتابي إلى جمالية المقاومة... إنسان ضاق بعالم ضيّق واستولد ما شاء من العوالم الواسعة، متكئ على إرادة خالقة، توسّع المكان بزمن نوعي مغاير، وتجعل المكان رحباً بخيال متدفّق أقرب إلى الندرة... غير أنّ ما يميّز عبد الرحمن، كما الصديق الراحل سعد الله ونوس وغيره، هو المجالدة المضيئة، التي رأت إلى إنسان موحّد داخل الكتابة وخارجها، وموحّد في القول والممارسة، وفي اختيار الأسئلة والأجابة عنها، فلا الأفكار ملقاة على قارعة الطريق، كما يقال، ولا منتج الأفكار ينقض إنسان الحياة اليومية. تقود الكلمات جميعاً إلى «لوعة الغياب»، كما قال عبد الرحمن مرّة، لوعة مجلّلة بالندى، فلم يذهب «أبو عوف» إلى قبره، فقد بقي مع الذين حاورهم، وعلّمهم أنّ على الأحياء أن يخلصوا للأموات، الذين أخلصوا في الدفاع عن القيم العادلة.

وما هذا الكتاب الجماعي إلاّ برهان على حضور منيف وممارساته، التي تصدت في العالم العربي كلّه، وجمعت حول ذكراه مثقفين مصريين ولبنانيين وعراقيين وسوريين وفلسطينيين وأردنيين وعمانيين...، ومثقفين غير عرب تقاطعت طرقهم مع طريق الروائي، الذي احتشدت داخله انتماءات وأشواق وأسئلة متنوعة... للعادلين آثارهم، ولأنصار الظلام القبور والمراثي المتكسّبة.

لا يزال عبد الرحمن، في ذكرى رحيله الخامسة، موجوداً في الموقع الذي اختاره، يحتفي به المهمّشون، الذين استنهضهم وأعطاهم صوته، وتحتفل به القيم المناهضة للاستبداد والخضوع.

العادل الذي قاوم زمناً لا عدل فيه

محمود درويش

كان من المنفيين ومعهم، قاسمهم معاناة الهجرة ودافع عن حقه وحقهم في وجود طبيعي.

إنسان عادل تمسّك بـ«حقوق الإنسان» في زمن لا عدل فيه. لم يساوم على ما آمن به وانتهى إلى المنفى. والمنفى هو توزّع المنفيّ على عالمين لا يتصالحان، وهو دورة الروح بين مكان دافئ واضح الأصول وموقع، لم يشأه الإنسان، رخو ولا يراهن عليه... والمنفى مسافة جائرة بين ما أراده إنسان حر وآخرون يحتكمون إلى القوّة. اختار عبد الرحمن منيف أقداره، واعتصم بإرادة متمرّدة، واكتفى بإقامة مؤقتة.

أقام منيف حيث أقام، مروّضاً المنفى الذي لا يروّض، مصطحباً، حيثما أقام، مهنة شاقة.

ردّ الأديب الراحل على شقاء الوجود بالكتابة. لم يرَ الكتابة وطناً، لأنّه أدرك، مثل غيره، أنّ الكتابة لا تَعْدُل الوطن، فهي معاناة تشير إليه، وأفكار تدافع عن حق المنفيين في أوطان لا تلتبس بالأقفاص.

زاوج منيف بين حلمه وأحلام أخرى، رفض القيد والرقابة ووسائل السلطة القامعة، التي تطارد الخارجين على قوانين الخضوع. مارس وجوده، وهو الكاتب الملتزم، بكتابة حرّة، وأعار صوته إلى

هؤلاء الذين لا يحسنون الكتابة. لم يكن من أنصار «الاختصاص» المحتفين بمساحة كتابية منقطعة عن هواجس بسطاء البشر، ولا من هؤلاء الذين يتوجهون إلى قلة منتصرة ويُعرضون عن الحقيقة.

عاش منيف كما أراد أن يعيش، معتصماً بصمود الروح، وبكتابة متدفقة تدافع عن الحياة وتتصدّى لثقافة الموت. أخبرت كتاباته أنّ لا ثقافة عادلة إلاّ بانفصال لازم عن ثقافة مغايرة، وأنّ لا ثقافة جديدة إلاّ بمواجهة سلطات تدمّر الثقافة، وأنّ حلم الثقافة المزهرة قائم في مستقبل محتمل.

ليس المبدع إلاّ الهدف الذي يصعد إليه، وليس القول المبدع إلاّ الإيمان بمستقبل لا اغتراب فيه. والكتابة، كما تعارف عليها المبدعون، فعل مغترب يسترشد بنور في نهاية الطريق. عاش منيف اغترابه الوجودي واغتراب الكتابة وأدمن على منفى مسيّج بالحقيقة. لكنّه برهن، وهو ينتقل من مدينة إلى أخرى، أنّ في نقطة الحبر ما يخدش وجه الصخرة العاتية، وأنّ المبدع الملتف بعزلة ضرورية قادر على التواصل مع ملايين البشر.

لا غرابة أن كان المنفيُّ منيف فلسطينياً آخر، عاش مأساة الفلسطينيين وتحالف مع قضيّتهم، مدركاً أنّ مصائبهم لا تنفصل عن أقدار العالم العربي ومصائبه. وما «السجن»، الذي ندّد به بلا انقطاع، إلاّ مجاز العدالة القتيلة، التي تعدّها الكتابة المقاتلة بيوم، ينصف أحلام القتيل.

تحيّة إلى عبد الرحمن منيف في الذكرى الرابعة(*) لرحيله.

(*) كتب الشاعر الكبير محمود درويش هذه الشهادة لمناسبة الذكرى الرابعة لوفاة عبد الرحمن منيف. ونحن نستخدم عنوانها كعنوان للكتاب، في تحيّة منّا إلى الراحل الكبير والصديق محمود درويش.

إلى الحاضر عبد الرحمن رغم «لوعة الغياب»

كانت صداقتنا ورسائلنا البئر الذي تصبُّ فيها جداول البوح والمناجاة عندما تنام المدينة مع صمت الليل وحضور النفس، فكنتَ القريب التوأم، أناجيك وتسير حروفي إليك حاملة ما يملأ صدري من آمالٍ وهموم، ومما اختُزن في ذاكرة العمر.

إنك حاضر لم تغِب وها أنا أحاول أن أروي لك اليوم بعضاً من صفحاتِ الأيام وإشارات الساعات كما كنا نفعل.

مروان

اتصلت بعبد الرحمن لأسمع صوته
وأطمئن عليه. كان صوته متعبًا،
أخذني حزن كبير وتمنيت لو كنا
بقربه. الدرب، وأين نحن منها.
اتصلت به أكثر من مرة أمل جبوري
من أجل دعوته لحضور مؤتمر للثقافة
في اليمن مع كتاب ألمان ومنهم جونتر
جراس، وصحته لا تسمح له بالسفر.




السبت 26 - 06 - 04
وتعطي اللوحة مسحة الحزن المبهج



نهار الاثنين ٧ - ١٢ - ٥٣

حاولت العمل على (المعكوس) الثلاثية.
لم أتوقف وهكذا البداية دائماً.
كان حلمي الدائم مزج الطبيعة
بالأشياء وأن يلتحم كل شيء ويمضي
كوحدة طبيعية وجودية حيث لا يصبح
غربة بالأشياء.
إن تصوري بالمعكوس المذكورة هو
أن تكون عامودية وكأنها شجرة ضخمة
عمرها مئات السنين مرت عليها
الأحداث والفصول ومجازها لقصة
الإنسان (التي هي قصتي).
إن هذا المشروع يتطلب النشوة والحيوية
في تماد ذاتي مع الأشكال والألوان
وأن ذلك لا يأتي إلا بنوع من
(الترتيل) الأول والثاني وهكذا
دواليك حتى الوصول إلى بعض ما يتحرك
في نفسي.
وهكذا توقفت - هل يكون ذلك الحاسد
البشري كما كان يعانقه النور
من أطرافه أو يكون العكس؟
علي أن أكرر وأبدأ أبداً بالترتيل.

سمعت أهازيج نساء البدو
مع أصوات تدخل [illegible] القلب
وتحرك منهت الدموع مع موسيقى
[illegible] عظيمة تتجاوز الآذان
لتدخل إلى الجسـ[illegible] أهازيج
وطقوس [illegible] قريبة [illegible] تحرر
كل ماضي من رواسب [illegible] وتحمله
إلى المروج والبوادي حيث حركة
الزمن [illegible] منذ آلاف السنين
[illegible] كماضي.
أتحرر.. وأذهب مع الأصوات [illegible]
[illegible] إلى حيث كان والدي
يصطحبني معه إلى البوادي على
تخوم القرى [illegible] حيث شاهدت وعشت
لأول مرة التحام أمجاد الرجال
مع طقوس السحبة والوصول إلى
ما هو أعلى بالملاحمة، من انتقال
الجسد والأرض. إني هز قلبي
حتى بالحب إلى هؤلاء الأعارب
العفيون حيث لصوتهم [illegible]
صدى ومنحكم فكرة الحياة الأولى.
أشعر أني منهم .. منحلة أنا
عمري [illegible]

تجولت هذه الأيام في حدائق
الماضي التي بنيتها بجهد وتعب.
كم هي كثيرة تلك الطبقات التي
لا نهاية لها والكامنة تحت الحجرة
الأسطورية من اللوحة وكم هي متعددة
ومتذبذبة تلك الوجوه!
تحت الرؤوس بالألوان والأشكال،
عشرات وعشرات الاحتمالات الجديدة
التي كنت أسجلها بالكاميرا.
يجب أن أعود إليها وأثبتها على
لوحات جديدة، إنها احتمالات
الأيام والجهود المثابرة خلال السنوات،
يجب أن أعود إلى الحديقة ويجب
أن ألمس جذور الطريق الحيّة
لتكون بوصلة جديدة ومباركة.

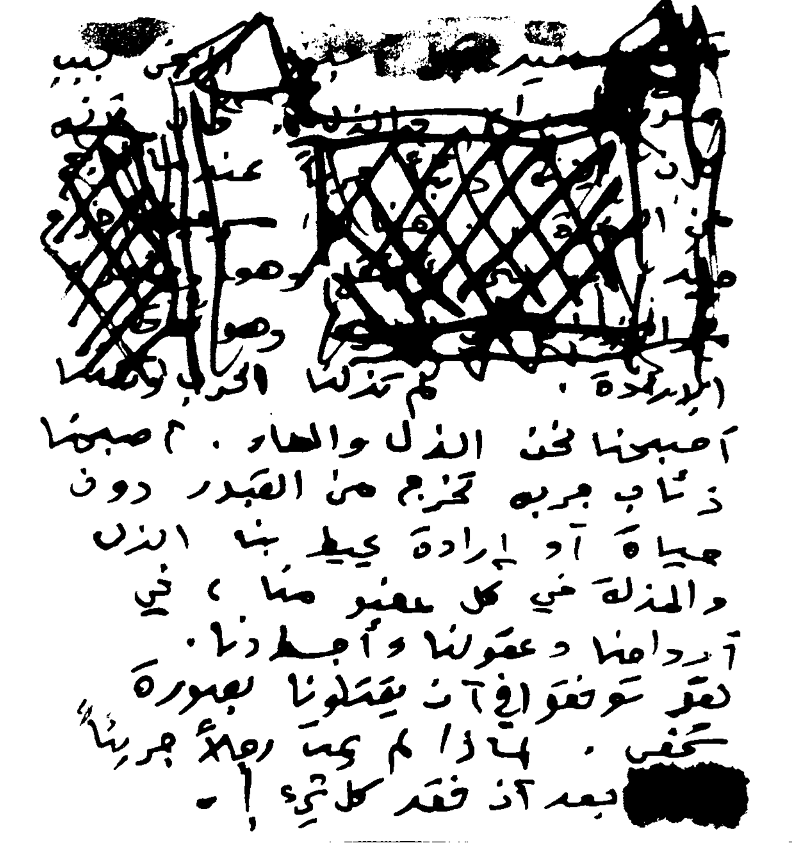




كم تمنيت وأنا في طريقي من
عمان إلى دمشق ثم خلال بلاد
حوران مع ذلك الأفق الزمردي
وانتصاب الأشجار السوداء أن
أن يكون لي هنالك دار تفتح
نوافذها باتجاه الغرب،
باتجاه الجولان وبعدها بلاد
البحر الأبيض المتوسط... وأبقى
أنا سوري من بلاد الشام وعلى
يميني بلاد الرافدين.

نهار الجمعة ٢٣-١٢-٩١

كان من المعروض أن يزورني بعد الظهر يورن وهيدو، أعتذر يورن بسبب الانشغال، سابعة الرسم، تحويل الرأس من طبيعي إلى طبيعي آخر مع الكثير من الاحتمالات، سأحاول من جديد.



الإرادة، ثم تذلنا الحرب ولكننا أصبحنا تحت الذل والعار. ثم صبحنا ذئاب جربة تخرج من القبور دون حياة أو إرادة يحيط بنا الذل والمذلة في كل عضو منا، في أيدينا وعقولنا وأجسادنا.
نعم سوف تعرفون أن يقتلونا بصورة تخفى. لهذا لم يعد رجلاً جريئاً بعد أن فقد كل شيء!

نهار السبت 20-12-03

يأتي إلى مسمعي وأنا بين النوم
والصحو نداء يمامة رقيق حنون،
هل جاءت من دمشق برسالة
لتطمئن قلبي المرهق وروحي
القلقة بأيام فيها بعض السعد
والأمل؟!



نهار الأحد ٣ ٥ - ١٢ - ٢١

ومسحت بعض اللوحات الصغيرة
على الحائط وكانت واحدة منها
لوحة (شجرة العناب) من عام
١٩٥٦ الدمشقية وبجانبها تكاد
تكون ملتصقة بها لوحة جديدة
من هذا العام (تساقط) ألوان
سوداء، زرقاء مع بعض الأصفر
وقليل من الأحمر مررت بجانبها
عدة مرات وأنا أنظر إليها بسرعة

اكتشفت فجأة تواصية الشجرة مع
التراكب وكأن منظر دمشق نفقة
يعبر خلاله التراكب الجديد بسبب قيمتين
عامة . التحم التراكب بالمنظر بكل
لونه وفراغه وأصبحا استمرار .

تذكرت ذلك المنظر الذي أحببته دوماً
في طريقي الطويل من دمشق حتى اللاذقية
وكان جزء كبير منه كالنفق الأخضر
من جهات النور حيث أشجار الجوز على
يمين الطريق ويساره وكانت أغصان
أشجار اليمين تعانق أغصان اليسار في
ضغط قوي وكانت ذرات الضوء تسيح
على طريق الإسفلت الأزرق راقصة وزناً
جوفياً من كل هذا أتعبر الدوائر اللامتناهية

أتحدث مع ذلك الطريق وأحببت
ذلك المنظر المتشقق بهدوء حينما
يأتي الخريف وتتساقط أوراق
الجوز وتفرش أرض الطريق بالذهب
مع نور الشمس المرتعشة للمزاوجة
من أغصان الشجر المتعانقة والمتشابكة [illegible]
لجذعه الأسود تنبئ جروحه بقدوم
شتاء دمشق .



نهار الأحد ٠٤-٠٢-٠١

بيتي مليء بالورود، أحاول الكتابة منذ أيام ولكن قلبي ويدي مثقلان بالهموم والخوف.

توفي عبد الرحمن يوم السبت المنصرم بتاريخ ٢٤-١-٠١ في الساعة الخامسة قبل عيد ميلادي السبعون بأسبوع، شعرت البارحة بالفرح والقلق إلى الرسم مع الأمل بيوم الميلاد، أما اليوم، فالنهار رمادي مثقل بالرطوبة والحزن والفراغ.

اتصلت عزه وسعاد وليلى البارحة بي لتهنئتي بعيد ميلادي وقالت سعاد إن حب عبد الرحمن لي كان كبيراً وكنت أختاً وصديقة هامة له... ربما لم يستطع البوح بذلك الحب .. وقلت إني أرى ذلك في عينيه وأشعر أن نصف كياني ذاتي أو

الأمر من نفسي قد غادرني،
بكيت بعدها بحرقة رغم فرحي
الكبير بحديث عزه وليلى وسعاد
وقربهم مني أشعر بالحلم وما
يشبه الصباح وأرى عبد الرحمن
مبتسماً وحزيناً :

[illegible]

الحب والوفاء،

حاولت اليوم، رغم الوحدة
والألم، إكمال لوحة صغيرة بدأتها
البارحة. غير أنها مرارة وكآبة
الأوجاع تقسيني من عدم الرغبة
والكرة من جديد، فضلاً عن أن
أعمال الماضي التي سميتها - انفلات -
أن تأتي في مجموعة جديدة تحت
عنوان: التحول، أرضاً جديدة

من فقدان الصديق وارتباط
ذلك بالحزن مع الفراغ
والموت. لو تشعر ببعض
الراحة والإطمئنان [illegible]،

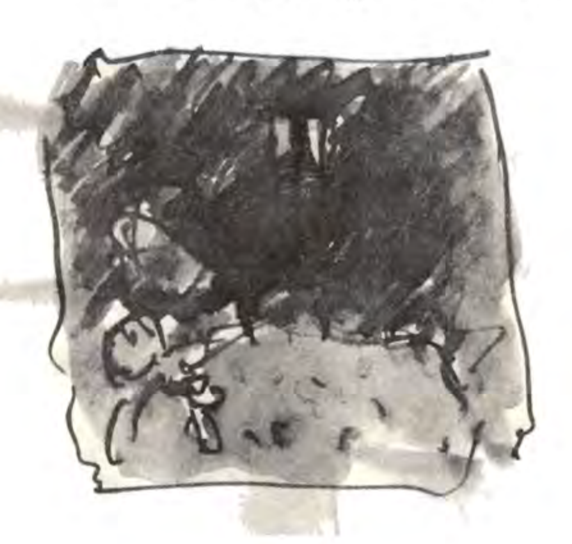
الثلاثاء 06-07-04

كنت مستلقياً في الفراش وكان
ضوء العالم يحس ساعة الغروب
وبجانبي أنثى جميلة. أردت مداعبتها
مع الحب والعطف والرغبة. نهضت
الأنثى وذهبت إلى غرفة أخرى أو
غادرت المكان، ثم اكتشفت أن
الأنثى غادرت ولكنها أيضاً لم
تغادر. تركت جسدها بجانبي. قلت
لنفسي سأداعب هذا الجسد أو هذه
الروح التي بقيت حيث خرجت من
تلك الأنثى الأجمل!.

ـ الحلم ـ



كنتُ ولداً صغيراً وكنتُ شغوفاً
بالرسم والتخطيط لدرجة كبيرة
تشبه النشوة بين الأيروسية
والدين. [illegible] في
غرفة في المشرقة منعزلاً مع
ضوء العصر الدمشقي و[illegible]
مطبوعة تمثل منظراً لمونيه حيث
يقف غراب على سياج بيتاً قرمزي
مغطى معظمه بالثلوج.
أُخذتُ بالمنظر و[illegible] ومادته
وقلت لنفسي بأني سأقطع حتماً
من يدي لو تمكنت ويَسّر لي يوماً
رسم مساحة صغيرة تشبه
لوحة مونيه....





18 - 06 - 04

الخميس ١٨-٠٦-٠٤

جاء عصفوران بألوانه ملونة ووقف الأول على حاجز مدخل الدار وأخذ يغرّد بشكل رائع. جاءت رفيقته بعد مدة قصيرة وأخذا يغردان بشكل أقوى وأروع. طار الذكر مرات وأم حتضن الأنثى من الأعلى وهي تعطيه نفسها بفرح. جاء التغريد بعدها من أصوات مختلفة أصفائها بالماء والحب.

وجدت قصاصة على سطيحة من فاطمة الحاج كتبت لي عليها:

(وإلى مروان الذي يحمل الكل في ذاته، وذاته إلى الكل)

عمان 5 إبريل 2001



ليلة السابع والعشرين من آذار
2004
(أفتقد عبد الرحمن كثيراً)

صور كناية لأرضي وطني وأصبح
دمشقي مع السهول والوديان التي أحبها
بطيورها مع طيور القطا والحجل
(جمع سعود في نهايته)

أصبحت دمشق مع عبد الرحمن دمشقاً
جديدة فهي ليست عبق أشجار الليمون
والبرتقال والليلكي وإنما أيضاً تاريخ
أشخاصها الذين عاشوا فيها مع
سحابات الغبار والأسى المعلقة مع
الهواء في فضاء حزين إلا
صوت ترتيل يمامة وأحاديث
صديقه توأم، ترك عبد
الرحمن أحلامه الياسمين
للحبية والحاج في أرض
السواد بعد طرد
النفر البريطاني
تعلقه على أجنحته
التماثيل حجازاً [illegible] الشام
[illegible] واعتصامات [illegible]
منذ الفجر والاعتصامات [illegible]
حتى لم يحمل إلا عبد الرحمن [illegible]
تماماً كما يحمل عشق الفجر والشعب [illegible]

حلم ليلة 15 - شباط - 2002

كنت مع عبد الرحمن، وكنا نهبط من هضبة جاءت من ذكرى سوريا والحنين الدائم إلى سهوبها ووديانها.

وقفنا على سفح الهضبة في مكان ما يزال مرتفعا، وقد امتد أمام العين سهلا لا حدود له يحيد به ويجاوره من الشرق والغرب، بعض الهضاب وكأنها تعانق ذلك الانفتاح السَمِح.

كان النور يشبه ساعاتِ الغسق بُعيد الظلام مع عتمةٍ محببةٍ بلون حبات البن تغطي الكون، إلا فُسحة بشكل مثلثٍ في قلب سهلٍ منوّرٍ بأخضر فيروزيٍّ يانع، يشبه لون البراعم الأولى.

أصابني انفعال عظيم، وملأ قلبي شوق كبير إلى ذلك المكان الغيبيّ.

رأيت في ذلك عظمة الطبيعة وروعة النظام الكوني. أخذت أشرح لعبد الرحمن مع هلوسة الإعجاب، قوانين ذلك المنظر، الشكلية واللونية، وأنا أشير بيدي إلى مواقع تلك المقاييس وعظمتها.

كان الحلم حيّاً وقلبي يخفق بسعادة وفرح لا حدود لهما.

2003

رسمتُ سعاد قبل يوم عودتي إلى برلين. ظهرت سعاد حزينة وأقرب إلى الكآبة.

تأمّل عبد الرحمن اللوحة مطولاً ثم قال: «من أين جئت بهذا الكم الكبير من الحزن!».

كانت ملاحظة عبد الرحمن صحيحة وكان عليّ أن أطير إلى برلين ظهرَ اليوم التالي. استيقظت يوم السفر صباحا وجئت باللوحة وقلت لسعاد: «اجلسي». غامرتُ وأعدتُ رسم اللوحة، ومسحت القسم الأكبر من الحزن المرسوم.

حلم ليلة 10 - نيسان- 2004

كنت في غرفة عجيبة تشبه (المربع) المعتم في بيتٍ دمشقيٍّ وكنت أجلس على حافة الباب المفتوحة على الطريق، حيث يدخل من خلاله نور باهت، أراقبُ استلام بعض الأشياء على ناقلة، وأعترض على عطب بها.

نادتني سعاد بلهفةٍ وسألتني فيما لو خرجتُ إلى الباحة على يمين الدار، لأكون مع عبد الرحمن ولأخفف شيئا من آلامه. خرجت. رأيت عبد الرحمن جالساً على حافة ضيِّقةٍ تلتفُّ بشكل دائرة حول هاوية معتمة واسعة القطر سوداء وغائرة في بطن الأرض بحجم مريع.

جلستُ إلى جانبه. كان ينظر إلى ذلك العمق بذهول.

شعرت بضيقٍ في داخلي ورعبٍ من الانزلاق في ذلك العمق الرهيب الأسود.

حذرت عبد الرحمن من ذلك الخطر، فأجابني بأنه كاد ينزلق ويسقط في أعماق الهاوية أيضاً.

أخذني همٌّ وضيق كبيرين واستيقظت مع حزن عميق.

21- أيلول- 2004

جاءتْ من منعطف الحارات، نظرت إليَّ والتقت عينانا، ممشوقة القدِّ، خضراء العينين عسليتان وشعرها عنابيٌّ غزير، ترتدي تنورة وجرابا أسودا ناهضا حتى الركبة.

جاءت من الشرق، من الطرف الآخر، تحمل أسرار الأنثى وعطر الأيروسية وتحمل معها وجدي وشوقَ أيّامي، دالية عنبٍ تفوح من بُشرتها رائحة القمح الأسمر.

أحببت تلك الدالية وأنا طفل، وأحبها اليوم.

ذهبتْ في منعطف جديد وذهبتُ أنا مع صفحات أيامي، تسيِّرني فيها دالية العمر وجرابٌ أسودٌ ناهضٌ حتى الركبة.

19- كانون الأول- 2005

تكلمت اليوم مع سعاد وهاني. إن عبد الرحمن حولي.

أقرأُ حوار ماهر جرار مع عبد الرحمن منيف في كتابه «حوار وذكريات».

أشعر بالألم وأرى عبد الرحمن أمامي، خسارتي بغيابه كبيرةٌ جداً.

استشهد في حواره عني وقال: «......... فمن جملة محبتي البالغة لمروان قصاب باشي، أنه في كلِّ لحظة تكتشف في لوحاته شيئاً جديداً ومن زاوية نظرٍ مختلفة خفيَت عليك خلال تأمُّلٍ سابق... »

21 - آب - 2005

تمتزج الطحالب بالطين والماء وتضيع المدن والقرى ولا يبقى إلاّ أفق أصفر صدفيّ، ولون الحنطة البالية مع بقايا الإنسان والحيوان منذ آلاف السنين. هذا ما بدا لي عندما رأيت جناح لوحة عرضية كبيرة في وقت متأخر من الليل.

رسمتُ شجرة كرزٍ معطوبة الفروع مع أغصان وبراعم جديدة.
نظرت اليوم مساءاً إلى الرسم: رأيت أغصانها تبكي بدموع وردية.

الثلاثاء 22- كانون ثاني- 2006

اليوم هو سنوية عبد الرحمن، مرَّ العام بسرعة وأنا أفتقد الصديق الأخ كثيرا، قرأتُ ما أرسلته سعاد من (دفاتر السنين) وهي من نهاية

1982 ومطلع 1983، طالعتُ همومه وغالبا في كتابة الرواية وهو يسعى إلى الهياج في الكتابة ويُفاضل بين تولستوي ودوستويفسكي ويتحدث عن (بيت الموتى).

إن هموم عبد الرحمن في الكتابة تشبه همومي في الرسم.

أعدت قراءة «النهايات» الأيام الماضية. لم تفقد الرواية شيئا من قوتها وفرادتها.

2006

لم أكتب رسائل البوح التي كنت اكتبها إلى عبد الرحمن منذ زمن بعيد، أسطِّر له ما يفيض به خاطري مع سكون الليل البرليني، فتـأتي الحروف جداولاً مما أختُزن من شوقي وذاكرتي من أحلام وما تأتي به ساعات اللون والخطوط.

أذهب إلى البريد لأضع رسالتي، تعبر القارة من الشمال إلى الجنوب وأنتظر رسالةً بالطوابع الملونة مع الظرف الأزرق والأحمر والخط الناعم من عبد الرحمن.

غاب الصديق وبقي الشوق الملون، حلمَ الأزرق والأحمر.

الثلاثاء 31 - كانون ثاني - 2006

اليوم هو عيد ميلادي وعيد السنة الهجرية، العام هو 1427. جاءت إلى الحديقة أعداد وفيرة من العصافير والطيور بشكل يجلب الانتباه، كان منها ما لم أره قبلاً. شعرت بالفرح وقلت لنفسي: إنها تحتفل معي بعيد ميلادي، وقد جاءت خصيصا لتبارك لي وكان أولها طائر الدلم الذي أحب.... استيقظت عصرا بعد قيلولةٍ صغيرةٍ، مع حلم الصحوة وأنا ابنُ سبعةَ عشرَ عاما في أمكنة دمشق الوسطى، قرب

الفرنسيسكان، قلبُ المدينة الثاني. غمرتني سعادة مكلّلة بالنور. اتصلتْ عزّة لتهنئني بميلادي، اكتمل فرحي وجاءت سنوات التسعينات مع عزة وعبد الرحمن في دمشق وعمّان وقرية العبادة.

الخميس 09 - شباط - 2006

. . . . لفت انتباهي في شارع يوصل إلى دارنا، مجموعةً من الشرطة وأناساً على الرصيف يحملون الأعلام.

ظننت في البداية أنه احتجاج إسلامي على رسوم الكاركاتير. كانت الأعلام خضراء وسوداء كبيرة جداً، بشكل مثلث وعليها الكتابات.

الثلوج تهطل والمنطقة فقيرة وبعيدة عن مركز المدينة، ثم هذا الجمع من الأفراد الذي يُجاوز عددها المئتي شخص. عرفت أنهم يحتفلون بعاشوراء. الشارع الضيّق، الثلوج والبرد وهذا الحشر الملتحم من وطنٍ بعيد. كان المنظر يشبه فيلما لباسوليني أو فيليني. منظر سوريالي في عصرٍ رماديٍ من شهر شباط.

الثلاثاء 06- حزيران- 2006

اليوم تأبين عوني كرُّومي. استيقظت في الصباح الباكر وأخذت المترو حتى وصلت الكنيسة.

أذكر عوني ضاحكاً مرحاً باستمرار، مع نظرة وديعة ومحببة وكان قد زارني مرات في مرسمي السابق.

جاء كَمٌّ كبير للتعزية، معظمهم من العراق يرتدون السواد، والقُدّاس بالعربية من قسيس من كنيسة الروم الأرثوذكس مع البخور والترتيل.

ذهبنا بعدها إلى المقبرة الفرنسية وانتظرنا طقوس الدفن مع المطر والريح والورود المبللة لوقت طويل.

. . . . لفت نظري هذا الكم الكبير المضطهد والمنفي عن وطنه الحبيب وكأنه قد حمل الحزن الدائم.

تذكرت حديث عبد الرحمن عن أصل الحزن في نفوسنا حيث قال: «ملحمة جلجامش، كربلاء، والأوبئة وحروب الطوائف والمجاعات، ثم اليوم.» جاءت هذه الصورة السوداء في هذا اليوم الحزين، مع المطر وأشجار المسك الخضراء والقبور والبشر المنتصبة بسوادها وكأنها استمرار للمأساة ومنذ بداية التاريخ وحتى اليوم: هولاكو الجديد.

الأربعاء 25- تشرين أول - 2006

تشجعت البارحة ليلا وكتبت رسالة إلى حليم بركات، حيث بدت الرسائل صعبةً عليَّ في الأشهر الماضية.

أردت أن أبدأ من لا شيء وأن تجُرَّ يدي الريشة مع سيلولة الارتجال، كما كنت أكتب لعبد الرحمن.

كانت مائية (المدينة الملونة) تجاهي على الطاولة، تأملتها ورأيت ما يشبه البلبل على الخد الأيمن، فرِحت بذلك الاكتشاف وجاءتني ذكرى العندليب الذي اشتراه لي والدي، بعد الإصرار، من سوق الطيور وأنا صبيّ أحتضن البلبل بعطف بيدي اليمنى ودفءُ جسده الصغير ينتقل من يدي إلى نفسي ونحن عائدون في حارات دمشق الطينية وبيوتها المتلاصقة والشقِّ الفيروزي. طار العندليب من يدي نقطةَ نورٍ باتجاه السماء وأنا ألاحقه بنظري، حتى غاب في فضاء العصر الدمشقي وراء الشق الطيني.

الإثنين 29 - كانون ثاني - 2007

رسمت بعض الاسكيتشات بقلم الرصاص والمائي للدمية، وهذا ما أحاوله منذ أسابيع.

قدَّرتُ أني إذا جمعتها في علبة، فسوف تكون «يومياتِ الدمى». رسمتُ البارحة اثنتين منها وهي مستلقية واليد اليسرى تداعب جسدها. رأيت فيها فجأة (خدُّوج) واقفةً ويدها اليسرى تكتشف ما تحت بطنها من عام 1966.

أعجبتني الفكرة وما يجب عليَّ في ذلك أن أجلب بعض الرعونة وطزاجة اللون.

.... اتصلت ليلى منيف اليوم، بعد أن حاولت الاتصال بها مراتٍ، وتحدثنا مطولاً عن أشياء كثيرة.

إن قلبَيْ عزّة وليلي يمتلئان بالحب والحنان وهذا ما يجلب المواساة لي ويفرح قلبي.

الثلاثاء 24-تموز- 2007

...... تفتحت زنابق (نغم) برتقاليةً شقراءَ، في أصّ على نافذة مرسمي.

.... ماذا لو ذهبت إلى هضبة في بلادي سوريا، مرآة طفولتي وشبابي وأنا الحاضر والماضي!.

أتذكر عندما أخذتني التاكسي من المطار، عابرة بي الغوطة المغتَصَبة وأشجار الزيتون والمشمش المحروقة، أنصابا للاغتصاب والسقوط، ثم تلك البيوت الفقيرة المتلاحمة من اللاجئين والفقراء من أطراف المجتمع، التي تتقارب وتتعانق وتتجاور بالعطب مع صحون التلفزيون على الشرفات، أمام النوافذ المغلقة والبائسة.

تحمست لتسجيل كل ذلك على الورق بالمائي والرصاص، وقد أخذتني حمّى الذكرى وقلت لنفسي: ليكن هذا التسجيل دفترَ التهافت والسقوط.

السبت 01 - أيلول - 2007

ماذا كان لون السماء في ميونيخ قبل خمسين عاما ومثلَ هذا اليوم؟!.

أتذكّر أنه كان أزرقاً منفرجا مليئا بالفضول والخوف والأمل.

مثل هذه الساعة، منتصف يوم الأول من أيلول وقبل نصف قرن، حطَّ القطار الذي حملني من جَنوا إلى ميونيخ، بدايةُ المجهول في رحلة الحياة من دمشقَ إلى برلين.

القصة قصيرة ولكنها طويلة إذا تعرَّج المرء في منحنيات النهر وتدفقاته، خلال السنين.

الأربعاء 25 -تشرين أول- 2007

.... جاءت المرآة، مرآة الأنا التي أرى من خلالها وجه الكون والوجود، نافذة تكشف عن أقاصي النفس والشكل وهي صندوق العجائب ومنه أدخل إلى الإشارات تأتيني من عالم الحلم والتموّج في صورة الكون. أدخل من نافذة المرآة إلى عالم طفولتي وكل ما أختَبئ في الذاكرة وأختُزن من الأنا.

يحضر بردى وتحضر دروب الحارات والغوطة والضوء الناعس، مجازا لوجدي والزمن الضائع وشبقي إلى الأرض والتراب والبعيد المتفتِّح والحاضر من خريطة الكون عبر سحابات التصوّر والأفق السابح من الشمال إلى الجنوب.

المرآة الصغيرة على طاولة مرسمي منذ عقود طويلة وهي نافذة الحاضر والماضي ونافذة القصيِّ القريب.

الإثنين 29 -تشرين أول- 2007

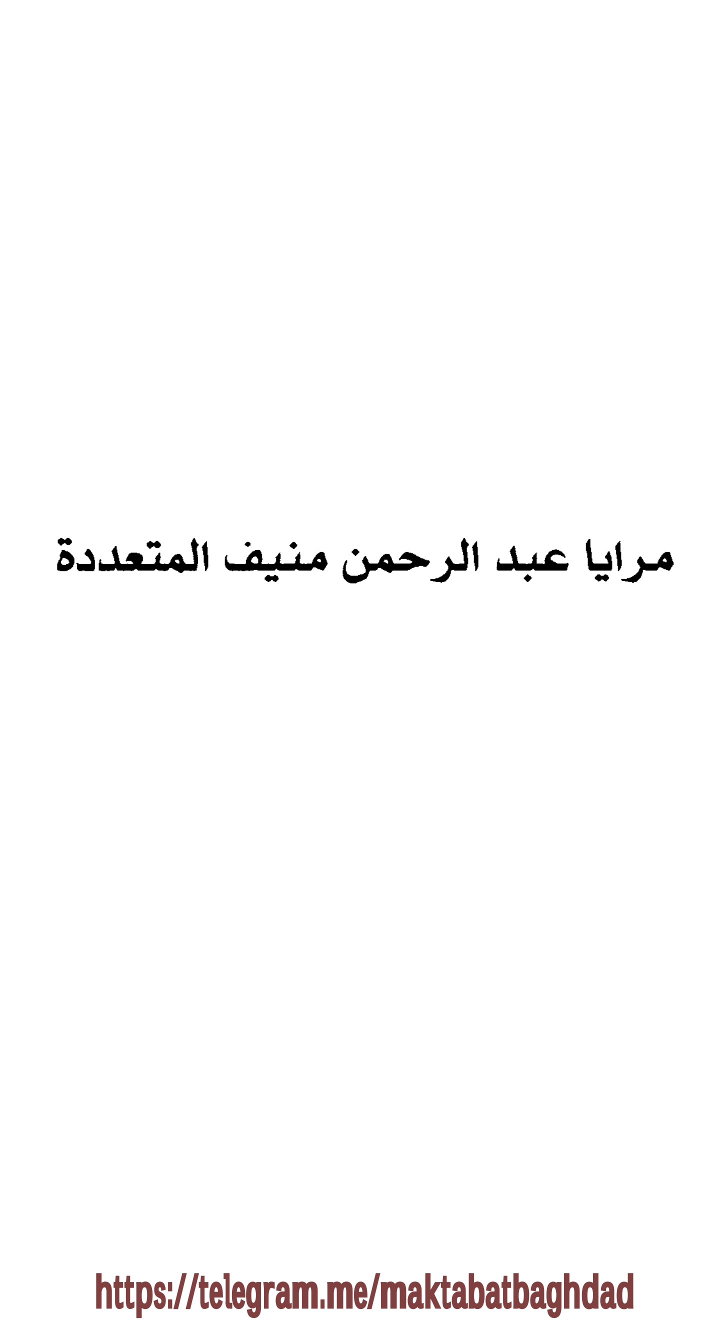
سقت وكأني فوق قارب في نهر الخريف، يشقُّ طريقه فوق ماء كُحليَّة وعلى يميني ويساري.

شواطىء الزيزفون تودّع أوراقها الصفراء. صيف مضى، وفوقي مثلثٌ لأفق أزرق مخلوطٍ بالرماد.

عدت مع سواد الليل وقمرٍ بين الهلال والبدر، يشعُّ نوره وسط أغصان شجرة البلوط يحمل السلوى لليلة الإثنين.

ساقية الشوق تأخذني إلى شادي الليل، متمهلة في مسيرتها على أطراف بردى، حاملة ذاكرة الزمن، وتغني لقاسيون نداءات الندى.

مروان قصاب باشي



مرايا عبد الرحمن منيف المتعددة

عبد الرحمن منيف
سيرة حياة(*)

بقلم صبري حافظ(**)

إمام أدب من جزيرة العرب

جاءت وفاة عبد الرحمن منيف المبكرة في الرابع والعشرين من كانون الثاني عام 2004 لتضع حداً لحياة ليس لكاتب روائي عربي رئيسي وحسب، بل لأحد أبرز شخصيات الأدب العالمي أيضاً. من الصعب التفكير بأي كاتب آخر، في أي من اللغات، كانت لكل من تجربته الحياتية ومشروعه، النوعية نفسها من المدى الدرامي المثير ـ أو تبقى كتاباته محظورة في مسقط رأسه بعد رحيله. فبين سائر المجتمعات الشرق أوسطية ظلت المملكة السعودية متخلفة عن الركب في جميع مناحي الثقافة الحديثة. ومع ذلك فإن هذا المجتمع كان مقدراً له أن ينجب، وإن على نحوٍ غير مباشر وبصورة لا إرادية، أكثر الكتاب تقدماً وثورية في العالم العربي. كاتباً فعالاً سياسياً بوصفه

(*) نشرت هذه الدراسة في مجلة نيولفت ريفيو New Left Review العدد: 37، كانون الثاني ـ شباط 2006.
وقد قام الأستاذ فاضل جتكر بترجمة هذه المقالة مشكوراً.

(**) صبري حافظ: أستاذ بمعهد الدراسات الشرقية والأفريقية (جامعة لندن). ألف عدداً كبيراً من الكتب والمقالات عن الأدب العربي، وخصوصاً الرواية، القصة القصيرة والكتابات المسرحية العربية

مناضلاً أو اختصاصياً فنياً عبر خمسة بلدان، مؤلفاً لخمس عشرة رواية ـ بما فيها الأضخم والأعظم بين الكتابات الروائية الحديثة باللغة العربية ـ إضافةً إلى تسعة كتب أخرى غير روائية. من شأن تقديم سجل وافٍ عن درجة هذا الإنجاز وتفصيله أن يتطلب بعض الوقت. غير أن تقريراً آنياً مؤقتاً بات أكثر من مطلوب.

كان والد عبد الرحمن منيف تاجر قوافل من نجد درج على الإكثار من الترحال طولاً وعرضاً في الشرق الأوسط مؤسساً بيوتاً في سورية والأردن إضافةً إلى الجزيرة العربية؛ أما أمه فكانت عراقية من بغداد. وُلد عبد الرحمن في عمان سنة 1933، وهو أصغر أبناء العائلة، بعد بضعة أشهر من قيام ابن سعود في الرياض بتوقيع امتياز تمكين الأمريكيين من التنقيب عن النفط، وهو الحدث الذي ربطه الكاتب بمصيره الخاص. فوصول الأمريكيين كان نذيراً ببداية نهاية عالم كان فيه تجار من نمط والده قادرين على التجوال بحرية في مجمل الأراضي العربية دون أن تعترضهم أي حدود أو سياسات. بُعيد ولادة عبد الرحمن توفي أبوه. بقيت العائلة في الأردن، حيث تولت جدته العراقية الجزء الأكبر من مسؤوليات تربيته، في حين بادر إخوته الأكبر سناً إلى استئناف مهنة الأب وإعالة الأسرة. ترك لنا عبد الرحمن وصفاً مفعماً بالحياة لطفولته في عمان، حيث التحق أولاً **بالكتّاب** لتلقي التعليم القرآني التقليدي، قبل أن يتم قبوله تلميذاً في المدرسة الابتدائية المجاورة لمقر قيادة غلوب باشا، القائد البريطاني الذي كان يتولى الجزء الأكبر من مهمات إدارة دولة شرق الأردن نيابةً عن الأسرة الهاشمية في ظل الانتداب.[1] من البداية تعرض الصبي لضغوط

---

(1) يقوم بوصف هذه الأيام في **سيرة مدينة** (بيروت: المؤسسة العربية والمركز الثقافي العربي)، ويومياته العمانية المحولة جزئياً إلى كتابة روائية التي

سياسية. فمن ذكرياته الأولى كانت وفاة غازي، ملك العراق، المحاطة بالألغاز، في 1939، وجملة العواطف المؤيدة للمحور ـ بسبب معاداة الأخير لبريطانيا ـ لدى أكثرية الناس العاديين في عمان خلال الحرب العالمية الثانية. وفي سنوات مراهقته المبكرة كان عبد الرحمن شاهداً مباشراً على حرب 1948 العربية ـ الإسرائيلية الكارثية، والمصيبة التي حلت بالفلسطينيين على أيدي القوات الصهيونية بالتواطؤ مع النظام الملكي الأردني ـ الذي بات مستقلاً ـ على هذا الصعيد؛ وهما حدثان تركا انطباعات بالغة العمق عليه. صيفاً كان عبد الرحمن يمضي عطلته مع الفرع السعودي لعائلته في نجد.

في 1952 حصل على البكالوريا وذهب إلى بغداد لدراسة الحقوق. وفي جامعة بغداد وجد نفسه في أجواء حالة غليان سياسية حادة. كانت المدينة الجامعية زاخرة بجماعات سياسية تغطي الطيف السياسي كله من الشيوعيين إلى المحافظين الموالين لبريطانيا، مع سلسلة طويلة من الظلال، وما لبث عبد الرحمن منيف أن أصبح واحداً من أعضاء حزب البعث الأوائل، مرسخاً أقدامه بوصفه أحد أكثر كوادر الحزب ثقافةً وتمتعاً بالثقة.[2] إن جنسيته السعودية جعلته شخصية ذات

صدرت لها ترجمة إنجليزية بعنوان: **قصة مدينة: طفولة في عمان** (لندن: كوارتيت، 1996). ثمة رواية أشمل يمكن العثور عليها في مقابلة بحجم كتاب يقدم فيها عبد الرحمن أيضاً تفاصيل عن علاقته السجالية الملتبسة والشائكة مع حزب البعث العراقي: ماهر جرار، '**عبد الرحمن منيف والعراق**' (بيروت: المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء 2004).

(2) كانت توجهات عبد الرحمن الفكرية والسياسية أقرب إلى نظيرتها لدى الحزب الشيوعي في ذلك الوقت، غير أنه بقي شديد المعارضة لموافقة الشيوعيين على إسرائيل، كما لالتزامهم الأعمى بخط موسكو. إن عواطفه القومية وآراءه حول فلسطين أدت إلى عزوفه عن الحزب الشيوعي والالتحاق بدلاً من ذلك بالبعث الذي كان فيه ذا تأثير نقدي وثوري.

شأن في حركة ذات تطلعات وحدوية عربية، مما مكّنه، من البداية، من احتلال موقع مميز في تنظيم الحزب الناشئ. في العام 1955 أقدم نظام نوري السعيد على توقيع معاهدة حلف بغداد مع كل من بريطانيا، تركيا، إيران وباكستان، مطلقاً موجة من الاحتجاجات في المنطقة، وتم إبعاد عبد الرحمن منيف من العراق، بسبب نشاطاته السياسية، قبل إتمام تعليمه الجامعي. ولدى انتقاله إلى مصر، وصل إلى القاهرة في الوقت المناسب ليكون شاهداً على حادثة قيام عبد الناصر بتأميم قناة السويس ويعايش أحداث الغزو الثلاثي: الإنجليزي ـ الفرنسي ـ الإسرائيلي في العام 1956. بعد عام واحد حصل على شهادة الحقوق، وفي 1958 فاز بمنحة دراسية عن طريق حزب البعث للدراسة في يوغسلافيا حيث درس اقتصاد النفط بجامعة بلغراد، منجزاً رسالة الدكتوراه في 1961. كان الحماس والمد العربيان في الأوج وكان تأميم صناعة النفط في العراق في طليعة أولويات البعث. كان الحزب دائباً على إعداد الملاكات القادرة على إدارة هذه الصناعة في الأعوام التالية، ومن الواضح أن عبد الرحمن كان يرى مستقبله في هذا الحقل.

لدى عودته إلى العالم العربي، عمل عبد الرحمن في مكتب حزب البعث الرئيسي ببيروت لمدة عام أو نحوه. وحين نجح البعث، في ربيع 1963، في الوصول إلى السلطة في كل من العراق وسورية على نحوٍ شبه متزامن، اتخذ موقفاً نقدياً من وحشية الانقلاب البعثي وعواقبه في البداية. وقد أفضى هذا إلى مبادرة حكومة علي صالح السعدي إلى رفض السماح له بدخول العراق حين كان بأمس الحاجة إلى مثل هذا الدخول، إذ كان قد جُرِّد من جنسيته السعودية بوصفه خطراً على المملكة.[3] وفي الخريف، حين تمكن انقلاب مضاد من

(3) كان يسافر بعد ذلك بجوازات سفر جزائرية، يمنية أو عراقية.

الإطاحة بالنظام البعثي في العراق، ذهب عبد الرحمن إلى سورية حيث بقي الحزب ممسكاً بزمام السلطة، حيث عمل في وزارة النفط عقداً من الزمن (1964 - 1973). من الواضح، على ما يبدو، أن سنوات الدراسة في يوغسلافيا كانت قد زادت من ثورية عبد الرحمن شاحنة إياه بقدرٍ مفرط من النزعة الإنسانية القائمة على الشك والنزوع الثقافي المولع بطرح الأسئلة مما أبقاه غير مؤهل لأن يكون حزبياً جيداً. ومع صيرورته، تدريجياً، صاحب صوت ناشز في صفوف الحزب، استقال عبد الرحمن منيف من البعث في 1962. إلا أنه بقي ملتزماً بقضية التحويل الثوري للعالم العربي. في السنوات التي أعقبت هزيمة العرب الكاوية في حرب الأيام الستة وسحق المقاومة الفلسطينية من قبل النظام الملكي الأردني في 1970، ألّف عبد الرحمن منيف كتابه الأول الذي ضمنه دراسة جيدة التوثيق لمستقبل صناعة النفط. وهذا الكتاب الذي نُشر في بيروت سنة 1972 قام بوضع العديد من الخطط الأساسية التي اعتمدها البعث العراقي لاحقاً.[4]

باكورة الأعمال الأدبية

في العام التالي نشر عبد الرحمن روايته الأولى: **الأشجار واغتيال**

---

(5) عنوان الكتاب الأصلي باللغة العربية هو **مبدأ المشاركة وتأميم البترول العربي** (بيروت، 1972). يبدو أنه نُشر على نحوٍ مستقل إما من قبل المؤلف أو من جانب الحزب، لأنه لا يحمل اسم أي ناشر. جزؤه الأول يستعرض تاريخ التوغل الأمريكي في الجزيرة العربية والخليج والسياق السياسي الذي جرى فيه إجبار شركات النفط ـ بعد كثير من المقاومة ـ على التسليم بمبدأ المشاركة. أما الجزء الثاني فمكرّس على دراسة تاريخ الصناعة النفطية العراقية، ويشي بأن هذه الأخيرة مؤهلة للإفادة من اتخاذ مواقف أكثر ثورية بكثير، وصولاً إلى حافة التأميم.

مرزوق.[5] قادماً إلى دنيا الرواية متأخراً، بعد أن قارب الأربعين من العمر، كان قادراً على الإفادة من الاطلاع المباشر على الحياة السياسية في عدد غير قليل من البلدان العربية، ومن الاختبار الحميمي لأنواع معينة من التنظيم الثوري مع حصائلها. كان الظلام قد خيم في الأمكنة كلها تقريباً. ففي سورية كان الجناح الثوري المعادي للإمبريالية من قيادة البعث قد أطيح به حين نجح حافظ الأسد في إسقاط صلاح جديد، في واحد من ذيول أيلول الأسود الأردني، وصولاً إلى إقامة نظام أكثر قمعاً. أما عبد الناصر فكان، بعد اضطهاد شنيع لليسار المصري، قد قضى نحبه معانقاً الملك حسين على الملأ. تلك كانت الخلفية المباشرة لأعمال عبد الرحمن الروائية الأولى، مميزة هندسياً بثنائية صارخة. فرواية **الأشجار واغتيال مرزوق** تبدأ بلقاء غريبين في قطار في بلد عربي غير مسمى.[6] يكون الأول، إلياس، رجلاً عادياً خسر بستانه في لعبة قمار والمرأة التي أحبها في أثناء الولادة، ومعهما جميع الموروثات التقليدية وهدوء البال. منحدراً إلى قاع عالم العمل المأجور القائم على الاغتراب نادلاً، عاملاً في فندق، بائعاً متجولاً، يتعلق بحبال أمل أن حياة أفضل مازالت ممكنة في المحطة التالية من

---

(5) أتم الرواية في ربيع 1971، وصدرت في 1973.

(6) مع الاستثناء اللافت للأخيرة، نادراً ما تقوم روايات عبد الرحمن بتسمية البلد الذي تجري أحداثها فيه، حتى حين يكون الإيحاء واضحاً. وقد سبق له أن قال: 'إذا عكفنا، مثلاً، على الحديث عن السجن السياسي في بقعة جغرافية محدودة مثل العراق أو العربية السعودية، فإن من شأن ذلك أن يبدو كما لو كنا نبرئ الأمكنة الأخرى أو كأن السجون السياسية غير موجودة فيها، خصوصاً ونحن نعرف أنها موجودة من المحيط إلى الخليج. وهكذا فإنني أرى تعميم هذا الموضوع هو الخصوصية النهائية. مقابلة مع **اللوريان اكسبرس** في 1999 بعنوان «أزمة في العالم العربي» ترجمتها **الجديد**، العدد 45، 2004.

حياته، أن امرأة ألطف وأشجاراً أجمل ما زال ممكناً الاهتداء إليها. ليس سقوطه إلا تجسيداً لتدمير المجتمع الريفي وأسلوب حياته، وهو الأمر الذي كان قد أصبح من نصيب كثيرين من العرب العاديين، غير أن عبد الرحمن منيف لا يبرئ بطله من المسؤولية عن معاناته، نظراً لأن التناقضات الكامنة في رواية إلياس تتكاثر لتتكشف عن ذهنية هزيمة متجذرة تزدهر على الاستسلام للقدر وإيقاع اللوم عن هذا الاستسلام والخنوع على الآخرين.

أما رفيق الطريق الذي يُسمعه قصته فهو، على النقيض، مثقف موشك على العمل مترجماً لدى إحدى البعثات الأثرية الفرنسية الباحثة عن ألواح الطين في صحراء أحد البلدان المجاورة. ليس منصور، هو الآخر، إلا نتاج الضياع، شكلته كارثة على نطاق أوسع ألا وهي نكبة الـ 1948 الفلسطينية. مجنداً للقتال في أحد الجيوش العربية ضد إسرائيل كان منصور شاهد عيان على الحماسة الملتهبة للجنود الشباب في تلك الأيام، وهو لا يستطيع أن يتصالح مع الطريقة التي اعتُمدت في استيعاب المصيبة من جانب الأنظمة المحيطة. «أفهم أننا هُزمنا مرة. وأفهم أن نُهزم مئة مرة. ولكن الشيء الذي لا أفهمه هو أن نتصور هزيمتنا انتصاراً» (ص: 282). مثل كثيرين من المثقفين العرب يقوم منصور بعد ذلك بتكريس عدد من السنوات للدراسة في أوربا، قبل أن يعود لتدريس التاريخ في إحدى الجامعات، الأمر الذي كان يريد القيام به من البداية على نحوٍ مختلف ـ «قطعاً لن يكون تاريخ الملوك والسماسرة والقوادين الذين يشبهون الديوك. سيكون تاريخ الناس الذين مروا دون أن يتذكر أسماءهم كتاب أو قطعة من الرخام» (ص: 292). غير أن هذه النظرة إلى الماضي لا تجعله موضع تقدير السلطات، وخصوصاً حين يلفت أنظار الطلاب إلى الطريقة الباعثة على السخرية التي اعتُمدت لتتويج فيصل ملكاً للعراق في 1920. إن آيات

تشكيك منصور بشرعية الأنظمة العربية، وفضحه للفساد والكذب المتفشيين الطاغيين على الحياة العامة في العالم، وتذكيره الدائم قبل كل شيء بالإخفاق العربي المتمادي في لجم المشروع الصهيوني الاستعماري، تجعل نموذجه التاريخي قاتلاً يتعذر السماح به. يجري التحقيق معه ويُطرد من العمل. وبعد ثلاث سنوات من البطالة، الفقر، المذلة والإسراف في الشرب يُمنح جوازاً للسفر يمكنه من الذهاب إلى المنفى ـ وهي حالة كانت ستصبح إحدى أطروحات عبد الرحمن منيف الأكثر تكراراً.[7]

إن عمليتي استدراك الماضي هاتين، وكل رواية منسوجة بمزق من الذكريات والاستطرادات المتكررة تضفيان عنصر مساءلة بالغة الحدة على الرواية وهي تغوص في عمق مسألة الهزيمة العربية المستمرة من وجهة نظر من هو في الداخل. لا يعود أستاذ الجامعة أقدر من المزارع على صعيد التحكم بمصيره. نموذجياً، يعجز منصور عن التوفيق بين الحياة الخاصة والأدوار العامة؛ يعجز عن اصطحاب الفتاة البلجيكية التي أحبها في أوروبا إلى مسقط رأسه، كما يرفض أن يبقى في أوروبا من أجلها، فلا يعود ناجحاً مع أي امرأة عربية في الوطن. جملة

---

(7) «أن تكون منفياً يعني أنك شخص متهم من البداية. بصرف النظر عن التهمة أو مصدرها، يبقى الأمر المهم متمثلاً بأنك أصبحت صاحب وضع ملتبس لا يفضي تسليط الضوء عليه إلا إلى المزيد من الاتهامات المختلفة. وأنت تسلم بهذه الوضعية الملتبسة وتتصرف وفقاً لها بوصفك سفيراً لقضية وشعب، على الرغم من أن أحداً لم يعينك أو يفوضك... صحيح أنك نجوت من السجن والقيود في وطنك، إلا أنك تغدو ضيفاً غير مدعو في وطن آخر، مما يجعلك غير مرغوب، سؤالاً ملحاً يستدعي جواباً وورقة مساومة في لعبة سياسية وثقافية خارج سيطرتك. عبد الرحمن منيف: **الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية** (بيروت: المؤسسة العربية، 1992)، ص: 85 - 87.

الإخفاقات الشخصية والسياسية تعكس بعضها. وخاتمة الرواية تأخذ شكل تقرير شخص غائب متمثل بأحد الصحفيين. ما إن يطلع على نبأ اغتيال صديقه المبدئي على يد النظام في الوطن، حتى يسارع منصور إلى محاولة الانتحار رمياً بالرصاص في المرآة، ثم يجد نفسه أخيراً في أحد المصحات العقلية. غير أن ما يتعرض له معاصروه أسوأ. فهو يقول لرفيق قديم أصبح أحد المستفيدين من النظام: «ثق أن كل الأجيال التي مرت في التاريخ كانت أحسن من هذا الجيل. جيلنا لم يفقس من البيضة حتى انغمس في التفاهات، في الفساد، في الجبن، في المحاباة واللصوصية. إنه أقبح جيل يمكن أن يمر على هذه الأرض ولكنه لا يعترف» (ص: 314). من الممكن قراءة **الأشجار واغتيال مرزوق** كما لو كانت درساً في التاريخ البديل الذي يعاني منصور من حياة المنفى في سبيله، درساً يقوم خطابه السردي بنسف كل طبعة رسمية لماضي العالم العربي وحاضره منذ عهد الانتدابات.

السجن السياسي في الرواية

أدى الترحيب بالرواية إلى تشجيع عبد الرحمن على ترك وظيفته الكئيبة في وزارة النفط بدمشق والانتقال إلى بيروت للعمل في الصحافة. جاء مصطحباً رواية ثانية مخطوطة: **شرق المتوسط** التي أخّر عبد الرحمن منيف نشرها مدة ثلاث سنوات. تمثل موضوع الرواية بالتعذيب والسجن السياسيين، وهو موضوع كان سيغدوا أحد أكثر الموضوعات شيوعاً في الأدب العربي الحديث، وكان قد سبق له أن تمخض عن قدرٍ معين من الكتابة الروائية.[8] غير أن رواية عبد الرحمن

(8) في مصر، كان يوسف إدريس قد نشر **العسكري الأسود**، في 1960، وصنع الله إبراهيم **تلك الرائحة**، في 1966؛ في المغرب كان عبد الكريم غلاب قد كتب **سبعة أبواب**، في 1965؛ وفي العراق صدرت رواية **الوشم** =

جاءت متميزة بقوة وطموح استثنائيين، متطلعة إلى الكتابة عن السجن السياسي الكلي بسائر تلويناته، لأنها تنقلنا إلى سبعة سجون سياسية وتتعايش مع بطلها في تلك السجون مدة خمس سنوات، حيث يكاد لا يبقى أي نوع من أنواع التعذيب لم يتعرض له هذا البطل خلال تلك الفترة. ثمة عبارة مقتبسة من بابلو نيرودا تؤكد ضرورة عدم نسيان مثل هذه المعاناة.

في بلد عربي مغفل الاسم يقوم أحد أنظمة الاستبداد الفاسدة باعتقال وسجن جميع أولئك الذين يمكنهم أن يسعوا إلى تغييره، ثم يعذب سجناءه لإجبارهم على خيانة رفاقهم والارتداد عن معتقداتهم عبر توقيع وثيقة إذعان كامل للسلطات، مع تبرير فاسد يدمر حريتهم واحترامهم لذواتهم. والقبول بمثل هذه الوثيقة يجري تقديمه في الرواية بوصفه مرادفاً للموت، واختيارها نقطة بداية للقصة يشحنها بقدرٍ عميق من الإحساس بالعار وتأنيب الضمير. تعيد القصة رواية سيرة حياة رجب إسماعيل، رجل من أصول بسيطة تحلم عائلته بمستقبل أفضل عن طريق تعليمه، شاحذة شعوره بواجب العمل من أجل التغيير الاجتماعي. وهو ما يزال طالباً في الجامعة يلتحق بإحدى المنظمات السرية، وما إن يتخرج حتى يتم اعتقاله والحكم عليه بالسجن لمدة إحدى عشرة سنة. تتألف الرواية من ستة فصول متناوبة بين سردين يقدمهما المتكلم، الأول يقدمه إسماعيل الدائب على الكفاح في سبيل الحفاظ على عقله وشرفه، والثاني تقدمه شقيقته أنيسة، تلك التي كان إسماعيل ذات يوم يأمل بان يتقاسم معها كتابة رواية أدبية.

= لعبد الرحمن الربيعي في 1972. أما المساهمات اللاحقة في هذا الجنس الأدبي فتشمل **الكرنك** (1974) لنجيب محفوظ، **ونجمة أغسطس** (1974) لصنع الله إبراهيم، من مصر؛ **وكراديب** (1998) لتركي الحمد من العربية السعودية؛ **والغُلامة** (2000) لعالية ممدوح من العراق.

إن إسماعيل الذي تزوره أمه بانتظام في السجن، وتشجّعه، يصمد أمام جميع أشكال الوحشية رافضاً التنكر لمعتقداته والتفوه ولو بكلمة من شأنها أن تفيد سجانيه في اقتناص آخرين. أما بعد خمس سنوات من المقاومة فإن أمه تموت وعدداً من زملائه الموثوقين يوقعون الوثيقة المشينة، والمرأة التي يحبها تتركه. كما يتعرض لإصابة بالروماتيزم توهن من عزيمته. وأنيسة التي ترث حق الزيارة تزيد من إضعاف إرادته إذ تحدثه عن الحياة النشطة في الخارج. ولتأمين إطلاق سراحه يضع إسماعيل توقيعه على الوثيقة المخجلة، ويغادر البلاد التماساً للاستشفاء إلى أوروبا بتأشيرة خروج ممنوحة مقابل التعاون مع السلطات ـ ثمناً لوعد بتقديم التقارير عن رفاق سابقين في الخارج. لا يصل إسماعيل إلى فرنسا إلا وهو منهك تماماً موشك على الانتهاء. إلا أن طبيباً كان قد قاتل مع المقاومة (مقاومة الاحتلال النازي لفرنسا) يساعده على استرجاع صحته واستعادة تقديره لذاته قائلاً له: «أريدك أن تكون حاقداً وأنت تحارب. الحقد هو أحسن المعلمين. يجب أن تحول أحزانك إلى أحقاد، وبهذه الطريقة وحدها يمكن أن تنتصر، أما إذا استسلمت للحزن، فسوف تهزم وتنتهي. سوف تهزم كإنسان، وسوف تنتهي كقضية» (ص: 220).

التماساً للخلاص يقرر إسماعيل كتابة رواية تكشف المدى الحقيقي للفظاعات الحاصلة في منطقة شرق المتوسط، والذهاب إلى جنيف للإدلاء بشهادة تفصيلية أمام الصليب الأحمر عن أنماط التعذيب المختلفة التي يتعرض لها السجناء السياسيون في بلده. إلا أنه حين يطلع على نبأ اعتقال حامد زوج أنيسة بسبب إخفاقه في تقديم التقارير عن مناضلي الخارج، يبادر إلى إرسال شهادته إلى جنيف بالبريد ويعود إلى الوطن. يكون رجال الأمن بانتظاره. بعد إعادة إسماعيل إلى السجن يتم إطلاق سراح حامد. وبعد انقضاء ثلاثة أسابيع يعود

إسماعيل إلى أهله فاقد البصر ومهدوداً، وفي غضون بضعة أيام يقضي نحبه. لا يكون أسبوع واحد قد مضى إلا ويكون حامد قد جرى اعتقاله من جديد، متهماً بجريمة تسريب أخبار ظروف وفاة إسماعيل إلى إحدى الصحف في الخارج. في المشهد الأخير تقوم أنيسة بضبط ابنها عادل وهو يجمع القوارير الفارغة ويملؤها نفطاً من أجل نسف السجن وتدميره وصولاً إلى إطلاق سراح أبيه.

هذه اللفتة التفاؤلية، لفتة انتقال المسؤولية عن مواصلة النضال إلى الجيل القادم، ليست محبوكة بعناية في نسيج السرد الروائي، إذ تفاجئ القارئ كما تفاجئ الأم. إلا أن قوة الرواية تكمن في كآبتها، وفي التوازن الدقيق الذي تحافظ عليه بين مصير السجناء وحظوظ من هم خارج السجن، لا في هذا البصيص الهزيل من الضوء في النهاية ـ أو حتى في إيحائها بأن من شأن تأليف عمل روائي أن يكون سلاحاً فعالاً ضد القمع السياسي، الأمر الذي يجب أن يبدو في العالم الموصوف أشبه بأحلام اليقظة. مثل الكتابات المبكرة للعديد من الروائيين، تَعِد رواية **شرق المتوسط** بأكثر مما تقدمه، إلا أنها تنطوي على قدرٍ من الحيوية والشراسة جعلتاها الأكثر دواماً وشعبية بين سائر مؤلفات عبد الرحمن منيف. وهو نفسه كان مدركاً لبعض نواقص الرواية إذ كتب في مقدمة طبعتها الثانية عشرة: «عدم درايتي الكافية برد الفعل الذي قد ينجم عن كتابة رواية تتناول أحد أبرز المحرمات، السجن السياسي؛ . . . . لهذه الأسباب كنت رقيباً على نفسي أثناء كتابة **شرق المتوسط**. . .» (ص: 7). إن الرواية المكتوبة بنثر مقتصد متقطع النغمات تستهدف دقة عنيفة، تنازلُها الوحيد لتجربة الشكل هو تغيير صوت الراوي.

بعد عام واحد من الانتقال إلى بيروت قام عبد الرحمن بنشر عمل روائي أخف بكثير: **قصة حب مجوسية** بدت بوضوح مغردة خارج

سرب أعماله. ليس موضوعها إلا واحداً من الهموم الأزلية الشاغلة للأدب العربي الحديث، الانبهار الذي لا برء منه بالغرب، وتستند القصة إلى إحدى حيل الجنس المعتمدة إذ يشتبك طالب عربي في أوروبا ـ ذكر عادةً ولكن أنثى أيضاً مؤخراً ـ مع أوروبي أو أكثر من الجنس المقابل. لراوية عبد الرحمن، الطالب، عدد غير قليل من مثل هذه المغامرات الغرامية المختلفة عمقاً وطولاً، ولكنه لا يلبث أن يصبح مسكوناً ومهووساً بالهدف الوحيد لإحدى رغباته غير المشبعة، بامرأة متزوجة يلتقيها في أحد المنتجعات الجبلية. فهناك يكفي تبادل بضع نظرات لسحره وإشعال نار عاطفة غير قابلة للإطفاء. تبقى الرواية مفرطة في رومانسيتها البائسة ولا تشكل إلا مجازاً لنوع بالغ العمق من الانبهار بالغرب والحيازة المستحيلة له. سرعان ما تعرض ظهور هذه الرواية لنوعٍ من الكسوف جراء صدور رواية **شرق المتوسط** التي قام عبد الرحمن بدفعها إلى المطابع في السنة التالية والتي كان تأثيرها عميقاً ومباشراً.

الأشكال الفنية والسياسة

تزامن بروز عبد الرحمن منيف كاتباً عربياً كبيراً أيام حرب أكتوبر 1973 وما أعقبها من طفرة نفطية مع تحول السلطة السياسية والثقافية في العالم العربي من مركزها القديم إلى الأطراف الناشئة.[9] من المؤكد أن

(9) ثمة مستفيد آخر من هذا التحول هو السوداني الطيب صالح الذي تم الترحيب بروايته **موسم الهجرة إلى الشمال** بكثير من الحماس، ثم عدد من شعراء فلسطين كمحمود درويش الذي أضفى على مشهد ما بعد الـ 1967 الكئيب بعض الأمل. كذلك كان التحول نفسه وراء النجاح الفوري لعبد الرحمن والاستقبال الإيجابي جداً، المبالغ به في الغالب، لأعماله. وعبد الرحمن نفسه أكد أهمية حرب الأيام الستة بالنسبة إلى كتاباته. ففي مقابلة =

إقدام النظام الملكي السعودي على تجريد عبد الرحمن من جنسيته كان قد أدى إلى تعظيم رأسماله الثقافي وتعزيز شعوره بالانتماء بدلاً من اختزالهما. ومن المفارقات أنه بات الآن يُنظر إليه بوصفه سعودياً، في الوقت الذي كان فيه بلد في أوج نفوذه وتميزه، لأن اللاشعبية المزمنة لآل سعود في الشرق الأوسط كانت قد عُلقت مؤقتاً غداة الحظر النفطي الذي فُرض في 1973. جرى التعامل مع خروج كاتب موهوب وتقدمي من هذا الجزء المعروف بتخلفه من العالم العربي بنوع من الدهشة والفرح. ثمة أجواء أدبية جديدة كانت تتطور مُنذ عام 1967، محررة الأدب العربي من القيود السردية التقليدية لتمكين حساسية أكثر حداثة تكون فيها تعددية الأصوات المتنافسة ميالة إلى نسف سلطة العقدة أو الحبكة. فالتماسك الداخلي للرواية بات أكثر اعتماداً على الذاكرة الداخلية للنص منه على أي منطق سببي للتقدم من الماضي، كما أخلى البطل الفردي مكانه للبطل النقيض أو اللابطل، أو لشبكة معقدة من العلاقات التي تتمتع فيها جميع الشخصيات بأهمية متكافئة في صراعها من أجل إضفاء نوع من المعنى على عالم قائم على الشعب، عالم يتجلى في هذه الكتابات الروائية كما لو كان نوعاً من أنواع المتاهة المعرفية الملغزة.[10]

= مع بنيبال، تشرين الأول، 1998، قال ما يلي: «دفعتني هزيمة الـ 1967 باتجاه الرواية لا كوسيلة للهروب بل للمجابهة. كان لرؤية منطقة شاسعة مثل العالم العربي ـ بكل ما فيه من صخب هائل وشعارات مدوية ـ وهي تتداعى وتسقط، لا في ستة أيام فقط بل في خلال بضع ساعات، أثر غير قابل للنسيان».

(10) للاطلاع على الأساليب التي اعتمدتها الرواية العربية للرد على جملة التغييرات الاجتماعية والثقافية بسلسلة من الاستراتيجيات النصية المستلهمة مما بعد الحداثة، انظر صبري حافظ، «تحول الواقع ورد الرواية العربية الجمالي»، **نشرة معهد الدراسات الشرقية والأفريقية**، 1994، ص: 93 - 112.

علاقة عبد الرحمن بهذه الموجة الحداثية، التي أفاد منها، كانت ملتبسة. صحيح أنه أدرك مغزاها وأهميتها بالنسبة إلى العصر، وتعلم منها، غير أنه لم يقدم قط على تبنيها الكلي وغير المشروط كما فعل كثيرون من معاصريه. بنظر الآخرين كانت الرواية العربية مدعوة إلى إحداث تحول جذري وصولاً إلى ما سبق لأدورنو أن أطلق عليه مرة اسم «الملحمة السلبية». فـ «إذا أرادت الرواية أن تبقى وفية لتراثها الواقعي وتتحدث عن الأشياء كما هي في الواقع، يتعين عليها» كما قال أدورنو: «أن تهجر واقعية لا تساعد إلا الواجهة في عملية التمويه عن طريق إعادة إنتاجها».[11] هذا كلام لم يقبله عبد الرحمن تماماً في أي من الأوقات. فقد دأب، وبحرية، على اختيار أنماط العقد وصياغاته السردية حيث استطاع أن يكون بالغ الجرأة دون أن تكون له أي علاقة بالتزمت والمحافظة. غير أنه بقي مع ذلك رامياً إلى تقديم صور للواقع تكون سهلة الاستيعاب من جانب جمهور القراء العرب، وخصوصاً إخوته السعوديين، غير المطلعين على الأساليب الحداثية الأكثر ثورية.[12] هل كانت الشعبية الواسعة التي اكتسبها لاحقاً بوصفه مؤلفاً إحدى نقاط الضعف أيضاً؟ مرة قال نجيب محفوظ حين كان عاكفاً على كتابة **ثلاثية القاهرة** إنه كان يستخدم أسلوباً عتيقاً ولى زمانه، غير أنه شعر بأن جملة التجارب التي أراد تصويرها أملت ذلك

---

(11) تيودور أدورنو، **هوامش على التحرير**، ج: 1 (نيويورك: مطابع جامعة كولومبيا، 1991)، ص: 32.

(12) انتقد الكاتب والناقد السوري البارز صدقي إسماعيل عبد الرحمن منيف على نوع من «الواقعية البدائية» و«التصوير الوثائقي لحياة الجماهير وروحها عبر عقل مثقف»، في تصادم مع ما كانت «رواية أفكار» من حيث الجوهر، في مقدمته لرواية **الأشجار واغتيال مرزوق**.

الأسلوب.[13] وربما راود عَبْدَ الرحمن ـ وهو ينتمي إلى جيل أصغر دَرَج على اعتماد أشكال وصيغ أقل تقليدية بما لا يقاس ـ شعور مماثل على مستوى الحدث، إذ بقي حريصاً على التحكم بدوافعه وتعديلها إزاء الابتكار في الشكل بما ينسجم مع الأغراض التاريخية المتاحة.

في 1975، بعد نشر **شرق المتوسط** انتقل عبد الرحمن إلى العراق للعمل في مكتب الشؤون الاقتصادية التابع لمجلس قيادة الثورة (1975 - 1981). هذه كانت سنوات دأب فيها نظام البعث، مستفيداً من زيادات هائلة في الموارد النفطية بعد 1973، على تحديث البلاد بسرعة في إطار جبهة تقدمية مع الشيوعيين. ومع أن هناك بعض اللبس حول دوره في بغداد آنذاك، فإن من الواضح أنه كان موضع ثقة بفضل ماضيه البعثي. انتُخب عضواً في القيادة القومية المتنفذة لحزب البعث، عُين مسؤولاً عن المجلة الشهرية المهمة: **النفط والتنمية**، التي كانت تُموَّل بسخاء من قبل الحكومة وتُنشر ملحقاً لدراسته الأسبق عن صناعة النفط: **تأميم النفط العربي**.[14]

من الصعب على من يعرف عبد الرحمن معرفة جيدة، مثلي أنا، أن يتصور هذا المثقف المتبصر والقارئ النهم عنصراً داخلياً في نظام بعثي ممسك بالسلطة. كان يبدو أشبه بمنفي أبدي كان من شأن ذهنيته الاستقلالية، قيمه المتجذرة، شكوكه الذاتية وتساؤلاته المتواصلة أن تشكل نقائض للانضباط الحزبي. أما مزاجه المتحفظ وسلوكه المتأنق في المجتمع فكثيراً ما كانا يُعدان دليل برود وعجز عاطفي. غير أنهما، في الحقيقة، لم يكونا إلا نتاج سنوات طويلة من النشاط السري في

(13) انظر صبري حافظ، **نجيب محفوظ: أتحدث إليكم** [مقابلة مع نجيب محفوظ] (بيروت، 1993).

(14) عبد الرحمن منيف، **تأميم البترول العربي** (بغداد، 1976).

السياسة وآليةَ دفاع ضرورية لحماية الذات وحراسة الوقت. إذا كان أي شيء متجذراً فيه بعمق، فإن ذلك الشيء هو إحساس حاد بأنه كان قد بدأ حياته الأدبية متأخراً وكان قد بدد سنوات ثمينة من عمره. وكثيراً ما كان يُتهم بصرف رفاقه عن مهماتهم السياسية عن طريق إغوائهم بالمبالغة في الإكثار من مطالعة الأدب.[15] لاشك مع ذلك أن التجربة السياسية الطويلة والمعرفة الواسعة بالمنطقة اللتين اكتسبهما من سنوات العمل الحزبي السري، أضفتا على كتاباته قدراً واضحاً من الأهمية القومية العربية والنضج، جنباً إلى جنب مع إحساس بالحياد كان من شأنه أن يساهم في إكسابه هذه الشهرة الواسعة.

رحلات الصيد

في بغداد، جمع عبد الرحمن بين واجباته الرسمية من ناحية وإنتاج أدبي غزير من ناحية ثانية، إذ ألف ثلاث روايات وشارك في كتابة رواية رابعة. من أولى هذه الروايات: **حين تركنا الجسر** (1976) تجلت فيها روحه القلقة وقدرته على إعادة الابتكار من حيث الشكل. تتألف الرواية بمجملها من مناجاة طويلة يطلقها صياد وحيد يدعى زكي نداوي ليس له أي رفيق سوى كلبه. يومياً يخرج زكي إلى الغابة، حيث يكون الشخص الوحيد الذي يتبادل معه بضع جمل هو صياد عجوز آخر، قبل أن يعود إلى البيت مع صيده. تمررنا الرواية عبر العديد من رحلات صيده التي تتم عبر الفصول وفي العديد من المناخات المختلفة. إلا أن أفكار زكي الداخلية تعود دائماً إلى جسر سبق له أن عمل فيه جندياً. إنه جسر أُنشئ ولكنه لم يُستخدم قط، وما لبث أن تم التخلي عنه ـ صورة مجازية للجيوش العربية التي شُكلت ولكنها ما

(15) انظر عبد الرحمن منيف، **ذاكرة للمستقبل** (بيروت: المؤسسة العربية والمركز الثقافي العربي، 2001)، ص: 50.

لبثت أن انسحبت دون نيل شرف القتال ضد إسرائيل. فحيثما تقوده المطاردة، يبقى زكي مسكوناً بحقيقة أن الرجال لم يعبروا الجسر كما لم يدمروه قبل انسحابهم. مثل جميع الصيادين يحلم زكي بالصيد النهائي الأمثل، بالطائر الخيالي الذي يطلق عليه اسم «ملكة البط». وفي إحدى الليالي المقمرة يتمكن زكي من رصد طريدته، وإنزالها من الجو. وحين يخوض في المستنقع ليجلبها لا يجد هناك سوى واحد من أبشع طيور البوم ـ رمز النحس والشؤم في الثقافة العربية. لا تفضي رحلة الصيد التافهة للفرد إلا إلى إعادة إنتاج الهزيمة الجماعية التي تشكل ذاكرته الإجمالية احتجاجاً عليها.

أما **النهايات** (1977) التي تلي هذه الرواية مباشرة فقد تبدو بطريقةٍ ما قطعة مرافقة، لأنها، هي الأخرى، تروي قصة صياد وحيد وكلبه. غير أنها شديدة الاختلاف كمشروع، إذ تتطلع نحو جوانب من العالم المرسوم في **مدن الملح**. فالخلفية هنا هي الصحراء، والصراع ليس فقط بين مجتمع تقليدي يعيش بكثير من الصعوبة على حافة الجوع وجشع حضري حديث، بل هو بين الطبيعة نفسها وأشكال سوء استخدام الإنسان لها، التي لا يكون القرويون أنفسهم أبرياء منها. بنيوياً تمثل **النهايات** طلاقاً أكثر جذرية بكثير من التقاليد السردية المعتمدة بالمقارنة مع **حين تركنا الجسر**. تجري أحداث الرواية في أثناء حقبة جفاف طويلة في الصحراء، حقبة جفاف تهدد وجود مجتمع يجري تصويره بحياد تام. فبعد أن أصبحوا معتمدين كلياً على الصيد في تأمين أسباب البقاء، بات أعضاء المجتمع بحاجة أكثر من أي وقت سابق إلى مهارة الغريب الذي هو صيادهم الأفضل. عساف، اللغز الذي ظل دائباً على إقناعهم بضرورة عدم الإجهاز على الأنواع الموجودة في المحيط عن طريق الصيد الجائر. فعساف الذي يعرف الصحراء معرفة حميمة يجسد ذهنية بدوية متميزة باحترام عميق للطبيعة مع إحساس بالحدود

الصارمة التي لابد من فرضها على أسلوب استغلال ثرواتها الثمينة. إنه راغب في وضع مهاراته الفريدة بخدمة الجماعة، لا في أن يدافع عن امتيازات قلة على حساب الكثرة لأن «لم يُخلق الصيد للأغنياء أو الذين يقتلهم الزهق والشبع، لقد خلق للفقراء، وللذين لا يملكون خبز يومهم» (ص: 71). ومع ذلك فإنه يوافق على قيادة جماعة من هواة الصيد القادمين من المدينة، وحين تحاصر إحدى العواصف الرملية الفريق، يضحي بنفسه لينقذ أولئك الصيادين الذين يمقتهم. ومع موت عساف تغير الرواية لهجتها فجأة. ففي سهر يدوم الليل كله، تشارك فيه القرية كلها، يروي المشيعون النادبون أربع عشرة أسطورة تحكي قصص طيور أو حيوانات وتنتهي جميعاً بغتةً بدمار هذه المخلوقات أو تلاشيها ـ بعضها مقتبس نصياً من لغة الجاحظ العربية الكلاسيكية.[16] تتحول جنازة الصياد إلى عملية تطهر جماعية، دافعة أهل القرية إلى التعاون على بناء سد يقيهم من سنوات القحط في المستقبل. تبقى رواية **النهايات**، بالانقطاع الحاد لبنيتها، بالاستخدام الفسيفسائي لجملة من القصص القصيرة، وبحيادية لهجتها الشاعرية، إحدى الكتابات الروائية الأكثر تقدماً في الأدب العربي المعاصر.

طهران الانقلابية وبغداد الحالمة

مؤكداً من جديد موهبته الغنية، تابع عبد الرحمن هذا العمل التجريبي إذ كتب رواية واقعية عن التآمر السياسي بعنوان **سباق المسافات الطويلة** (1979). إلا أن هذه الرواية تتضمن هي الأخرى إشارات مبشرة برائعة عبد الرحمن الفنية التي صدرت في العقد التالي؛

---

(16) كان أبو عثمان عمرو بن بحر (نحو 776 - 868)، المعروف بالجاحظ، أعظم كتاب النثر العربي الكلاسيكي، وهو مؤلف موسوعي الاطلاع والذكاء، خَلَّفَ نحو مئتي عمل.

وإذا كانت **النهايات** تبشر بالأساليب التقليدية الصحراوية المصوّرة في **مدن الملح**، فإن موضوع **سباق المسافات الطويلة** هو مجيء إمبراطورية النفط الأمريكية التي ستمحو تلك التقاليد من الوجود. إن خلفية هذا التمهيد لأطروحته الكبرى هي إيران وليست الجزيرة العربية، والسباق هو بين القوة الإمبريالية الآفل نجمها في المنطقة: بريطانيا من جهة ومنافستها الجديدة: أمريكا من جهة ثانية؛ أما زمن أحداث الرواية فهو 1951 - 1953، أعوام صعود حكومة مصدق وسقوطها، ومكانها ـ الذي لا يمكن الالتباس بشأنه وإن لم يرد ذكره في الرواية ـ هو طهران. تبدأ الرواية بتأميم صناعة النفط ويتولى موظف في شركة النفط الإيرانية يدعى بيتر ماكدونالد مهمة سرد القصة. ليست وظيفة بيتر هذه إلا قناعاً ـ هو في الواقع عميل الاستخبارات البريطانية التي انتقته ودربته في زيوريخ ثم أوفدته إلى بيروت قبل توجيهه إلى طهران. لقد تمكن في بيروت من الاهتداء إلى الأعوان ونقاط الارتكاز المهمة بالنسبة إلى عمله في إيران؛ تعرف على سياسي إقطاعي ووزير سابق يدعى عباس، وعلى زوجته الذكية، الجميلة والطائشة شيرين، وعلى عسكري ذي علاقة بالاستخبارات وصاحب تجربة واسعة في مجال العمليات التخريبية. سرعان ما تصبح شيرين عشيقة بيتر ولكنها لا تلبث لاحقاً أن تغدو مستعدة تماماً لإبداله بنظيره الأمريكي حين تشعر بأن وضع عشيقها بدأ يهتز. غير أن حليف بيتر الأهم هو أشرف آية الله، ذلك الشاب الإيراني النموذجي الجديد الذي تلقى تعليمه في الغرب وبات مقتنعاً بأن المستقبل كامن في ذلك الغرب، أصم إزاء «لغة» العجوز الممسك بالسلطة وخطابه البلاغي عن الاستقلال الوطني والعدالة الاجتماعية. أما العجوز الذي يرأس تحالفاً فضفاضاً لمجموعة قوى تقدمية فلا يستند إلى أي حزب قوي يسنده، في حين أن أعداءه جيدو التنظيم: ثمة الشاه وخلفه الأمريكيون من

ناحية والبريطانيون الملتهبون غيظاً جراء تأمين شركة النفط الإنجليزية ـ الإيرانية من جهة ثانية.

إن الرواية المصدرة بعبارتين مقتبستين من تشرشل وتي إي لورانس تتعقب مسار المنافسة الجارية بين القوة الاستعمارية المتدهورة والإمبراطورية الصاعدة تحت المراقبة الدقيقة لعين تهديد سوفياتي غير مذكور قط ولكنه دائم الحضور إلى الشمال. إن بيتر شديد الاحتقار للأمريكيين: «إنهم لا يفعلون الشيء المناسب في الوقت المناسب، إنهم مجرد خنازير في رقابهم أطواق من الذهب.» (ص: 106). لا يتقاسم اللصان سوى تكبُّرهما على أبناء شعوب الشرق الأوسط عموماً والإيرانيين خصوصاً ـ فالبريطاني يراهم ناكري جميل متجهمين والأمريكي ينظر إليهم على أنهم بدائيون بحاجة إلى التمدين من جانب الولايات المتحدة. وفيما يكون الطرفان عاكفين على طبخ المؤامرات لإطاحة الحكومة المنتخبة ديمقراطياً، يتم إطلاعنا على جملة آليات الفساد والتخريب التي تبلغ ذروتها في الإسقاط العنيف لمصدق وإطلاق يد زعيمة العالم، لا يد أم البرلمانات، في إدارة شؤون البلاد. وتنتهي الرواية مع غروب شمس قوة الهيمنة السابقة، حيث تقيم شيرين حفلة باذخة على شرف المنتصرين في الانقلاب، مودِّعة عشيقها القديم بمزيج من الحنين الماضوي والاحتقار.

حين صدرت رواية **سباق المسافات الطويلة** في 1978، كانت الأوضاع السياسية في العراق قد تدهورت، حيث كان صدام حسين قد أصبح حاكماً فعلياً للبلاد دائباً على قمع ليس الشيوعيين وحسب بل وأي مراكز قوة بديلة داخل حزب البعث نفسه أيضاً، قبل توليه رئاسة الجمهورية في العام التالي. يقال إن عبد الرحمن منيف همس في آذان بعض الأصدقاء قائلاً إن النظام العراقي لم يعد أفضل من نظيره السعودي. لاشك أن سحابة مشؤومة سوداء تنتشر فوق مدينة بغداد في

الرواية التي واصل عبد الرحمن مشاركة الأديب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا في تأليفها بعنوان: **عالم بلا خرائط** (1982). وجبرا هذا الذي ينتمي إلى الجيل السابق (1920 - 1994) كان كاتباً متميزاً أميل إلى الكتابة القائمة على التحليلات النفسية، مترجماً لأعمال شكسبير وفوكنر إلى اللغة العربية، طالما سبق له أن مثَّل منارة ثقافية بارزة في بغداد. إن الصداقة بين الرجلين تركت في نفس عبد الرحمن أثراً عميقاً، وما لبثت أن تمخضت عن ذلك العمل الروائي الأكثر استثنائية، عن كتاب مشترك.[17]

يقدم سِفْر **عالم بلا خرائط** لوحة جصية لمدينة عملاقة انحدرت إلى مهاوي الظلام والفوضى. صحيح أن المؤلفَيْن يطلقان على المدينة اسم عمورية، غير أن من الواضح دون أي لبس أن تضاريس وتفاصيل بغداد الدائبة على التحول من بلدة هادئة في الماضي القريب، مستمرة في الحفاظ على القيم الريفية والروابط العشائرية، إلى عاصمة محمومة دائمة الحركة، عديمة القلب وعصية على الاختراق، هي التي يجري رسمها على نحوٍ صارخ. يتم إقحامنا في عالم قائم على التحول الأبدي، عالم خاضع لحكم الضياع، عالم يتجاوز أي محاولة للإحاطة به ومسحه. إن تأثير تحول محير للمكان في أكثر أنماط وجود البشر وتفاعلهم أساسية يتحكم إذن، على أحد المستويات، بخيال الكتاب.

---

(17) ليست، على أي حال، التجربة الأولى من نوعها في الأدب العربي. ففي 1936 تشارك طه حسين وتوفيق الحكيم في كتابة **القصر المسحور** التي تحاول بين أشياء أخرى تطهير العملية الإبداعية من استبداد المؤلف، بما يتيح للشخصيات فرصة مساءلة دوافع مبدعيها والتمرد عليهم. وهذه الرواية ليست سلف **عالم بلا خرائط** وحسب بل هي واحدة من النصوص الفرعية لعالم الأخيرة الروائي حيث ثمة، على مستوى أو آخر، حوار دائم مع بناها وأطروحاتها.

والكاتب الذي يحتل مركز الرواية: علي نجيب نفسه مهتم مهنياً بمشكلات تخطيط المدن وتنظيمها، تلك المشكلات التي يُنظر إليها دائماً على نحوٍ جدلي بدلاً من الاكتفاء برؤية صورتها السلبية. ثمة ربط للمدينة بالقبر: إنها تدفن ماضي الشخصيات، تخفي جذورهم وأصولهم، تدفن حياة الأرياف والأخلاق العشائرية. غير أنها تبقى في الوقت نفسه رحماً يوفر المأوى الحامي من الطبيعة التي لا ترحم في الغالب ـ إنها البيئة السكنية المختارة للإنسان الحديث، ولكنها في الوقت نفسه أكثر سجونه إثارة لمشاعر الكراهية. ليس ثمة أي شك حول أي من الهويتين هي المهيمنة في هذا التمثيل: فالرواية زاخرة بالتعليقات الساخرة على عمورية وفكرة العاصمة نفسها. وعلى مستوى آخر، لابد لعالم بلا خرائط من أن يكون أيضاً عالماً ضاعت فيه جميع الاتجاهات السياسية. إن الأحلام والآمال والمثل العليا قد تلاشت مع سائر المعالم.

هنا، كما في **البحث عن الزمن الضائع** لبروست تماماً حيث السيرورة الإبداعية وحدها قادرة على استعادة الماضي، نجد أن فعل الكتابة وحده هو القادر على سبر أغوار المدينة المستغلقة المحيرة. يبقى بطل **عالم بلا خرائط** مشغولاً بكتابة رواية عن عمورية، العاصمة التي يعيش فيها والتي يتم الكشف عن طبيعتها الخيالية للقارئ من البداية. كذلك تدور رواياته السابقتان، وقد تناولتهما شخصيات أخرى بالتحليل والمناقشة، حول الحياة في المدينة. وهكذا فإننا مع روائيين يكتبان عن روائي ألف روايتين وعكف على كتابة ثالثة في مسيرة النص، آخذاً، في الوقت نفسه، قسطه من حياة المدينة الخيالية التي يبدعانها. من شأن هذه الصياغة الثلاثية أن تؤدي، على نحوٍ متعمد، إلى جعل تتبع حبكة **عالم بلا خرائط** صعباً مثل العيش في القبضة المضلِّلة للمدينة المتوالدة. فتكون النتيجة صيغة بالغة التعقيد تنطوي

على أحجية صور من جهة ومتاهة من جهة ثانية. يجري استخدام الأولى لتجميع قصة الحياة الواقعية لنجوى العامري، عشيقة علي نجيب وزوج أحد الأصدقاء، التي تقوم علاقتها الملتبسة بالبطل بعكس محاولاته الرامية لفهم لغز المدينة وأنسنتها، قطعة قطعة. أما الثانية ـ المتاهة ـ فتؤلف ما يمكن أن نطلق عليه اسم حبكة القصة البوليسية: لغز اغتيال نجوى الذي يبقى، وهو المطروح في بداية الرواية، دونما حل في نهايتها. لا يكون التوضيح ممكناً في غياب أي مخططات وخرائط: سيبقى لغز موتها متعذر الحل بالنسبة إلى عشيقها مثل لغز المدينة بالنسبة إلى سكانها المحكومين بأن يبقوا في قبضة متاهتها.

الخماسية السعودية

صدرت رواية **عالم بلا خرائط** في بيروت سنة 1982. قبل عام واحد كان عبد الرحمن قد غادر العراق. جاء رحيله من العراق في 1981 بعد شن الحرب على إيران، في أوج دكتاتورية صدام حسين. أي صور إيجابية لقوى شعبية في أي طهران خيالية لم تكن أكثر جدارة بقبول الجهات الرسمية من أي رؤية مزعجة لغيابها في أي من بغداد خياليَة. وفي ظل هذه الظروف نجح جبرا في إقناع عبد الرحمن بترك الحياة السياسية الفعالة والتفرغ الكلي للأدب. من الواضح أن تجربة تأليف رواية بالاشتراك مع الرجل الأكبر، الذي لم يكن أكثر رواجاً بما لا يقاس وحسب بل ومعلماً موهوباً، إضافةً إلى كونه مؤلفاً وناقداً معترفاً به، كانت قد غيرت عبد الرحمن، مضاعِفة ثقته بنفسه وموسِّعة أفقه ككاتب. فالعمل التالي مطبوع بقدرٍ مذهل من المدى والعمق الجديدين المدينين ربما بالكثير جملة النقاشات النقدية المطولة التي يجب أن تكون قد صاحبت عملية الإبداع المشترك لعمورية وألهبت

عبد الرحمن دافعة إياه نحو تصور جغرافيته الخيالية الخاصة ـ تصور عالم مواز مثل وسكس هاردي أو يوكناباتاوفا فوكنر.

تطلب الأمر هدوءاً وبُعداً. حين غادر بغداد لم يعد عبد الرحمن إلى دمشق أو بيروت، بل انتقل مع عائلته ومدخراته إلى فرنسا حيث استقر في بولونيا القريبة من باريس، تلك البلدة التي أمضى عدد كبير من مشاهير المنفى أيامهم فيها. هناك كتب عبد الرحمن خماسيته: **مدن الملح**. كانت الخطة الأصلية أن تكون ثلاثية، استغرق إنجازها كاملة سبع سنوات، وكانت بصفحاتها التي بلغت ألفين وخمس مئة صفحة الرواية الأطول في الأدب العربي الحديث. إن الرواية، وهي ملحمية على صعيدي المدى والطموح. تقوم بتصوير عمليات التحولات الاجتماعية العسيرة والمعقدة التي تفاعلت مع اكتشاف النفط، مُقحمة مجتمعات صحراوية تقليدية في قالب كتل سكانية حضرية مستَغَلة ومضطَهَدة، ومنافسات عشائرية بدوية في صيغة دول بوليسية ممركَزَة. بمعنى من المعاني، يمكن ـ وربما يجب غالباً ـ قراءة الرواية الملحمية بوصفها لوحة زيتية عملاقة لسائر فظاعات عملية التحديث وإجهازها على طرائق العيش المألوفة. تحاول الرواية التقاط طبيعة وإيقاع عالم رعوي جرى تكنيسه إلى حدٍّ بعيد، بغية تسجيل ممارساته وعلاقاته، حكاياته الشعبية ومعتقداته الأخلاقية، صيغ ذكرياته وأشكال تضامنه، وتسليط الضوء على ما تؤول إليه هذه الأشياء لدى استخراج النفط من الرمال: تسليط الضوء على القفزة الهائلة الحاصلة من حياة صحراوية تقليدية بذهنيتها البدوية وإحساسها الكوني بالزمن إلى أشكال السعار المصاحبة للنزعة الاستهلاكية والصراع الطبقي والتقاتل على الثروة في مدن أكثر من حديثة. إنها تصور مجيء الحداثة في هذه الشروط بوصفه ملازماً لانتشار الطغيان، وتصور الثروات النفطية على أنها شر يغذي الفساد، الجشع والضعف الإنساني. نكون شهوداً على سحق حياة

الصحراء، بحريتها، باستقلالها وبكرامتها، تحت عجلات آلة أسطورية عملاقة مقيتة.

ومع أن هناك شعوراً قوياً بالضياع في الرواية التي تحزن لتدمير عالم بالكاد عرفه عبد الرحمن وهو فتى، فإن **مدن الملح** بعيدة عن أن تكون مجرد نشيد جنائزي لرثاء التقاليد. فبعد عملين تقنيين عن اقتصاد النفط وسنوات من الالتزام بقضية البعث، من شبه المتعذر أن يكون عبد الرحمن عدواً للثروات الطبيعية أو الحداثة بوصفهما ثروات طبيعية وحداثة. إن الصيغة بالغة البشاعة والتشويه التي أخذتها عملية التحديث في شبه الجزيرة العربية هي الموضوع المهيمن والطاغي للخماسية، والتي تضفي على العمل شكله اللافت. ثمة في الصدارة قصة قَبَلية طويلة ـ قصة جملة القبائل المتخاصمة في الجزيرة العربية وانتصار إحداها على الأخريات من خلال اتباع أساليب الغدر، العنف، واستغلال العقائد المدينية الجامدة واستدراج الدعم الأجنبي؛ وقصة تواصل الخصومات داخل القبيلة الظافرة بعد وصولها إلى احتكار السلطة.[18] إن العربية السعودية هي الدولة الوحيدة المسماة باسم إحدى العائلات في العالم العربي. يقوم عبد الرحمن، عبر الإجهاز على مجموعة الأكاذيب التاريخية التي توظفها هذه العائلة لدعم مشروعيتها، باجتراح لوحة بالغة الوحشية ليس فقط عن قسوتها، غدرها ونفاقها، بل وعن عبوديتها للأسياد الأجانب واستعدادها لتعطيل أي تحركات باتجاه الاستقلال الاقتصادي والسياسي في العالم العربي. من البداية إلى النهاية تتكشف عائلة آل سعود عن حفنة تابعين لأسياد

(18) للاطلاع على دراسة تفصيلية لهذه الرواية بوصفها ملحمة قبلية، انظر أمينة خليفة ثيبان، **التحول والحداثة في ملحمة الصحراء القبلية: مدن الملح**، رسالة دكتوراه مقدمة إلى معهد الدراسات الآسيوية، جامعة لندن، 2004.

إمبرياليين ـ بريطانيين أولاً وأمريكيين بعد ذلك. وخلف القصة القبلية ثمة إمبراطوريات النفط الغربية وأدوارها في قطع الطريق على أي تقدم في المنطقة.

جرى تأليف رواية عبد الرحمن العظيمة باعتماد قدر استثنائي من الحرية على صعيد الشكل. لكل من أجزائها الخمسة بنية سردية مختلفة، مغايرة لأي من بنى الأجزاء الأخرى، كما أن تتابعها يمزق أي تسلسل زمني تقليدي أشلاء. ليس ما يوحدها سوى نغمة بالغة التميز، نغمة حادة وشاعرية في الوقت نفسه، نغمة مؤداة بلغة الضمير الغائب المحايد، نغمة مشحونة بالمفارقات الساخرة والصور المجازية المتزاحمة. ثمة عموماً جمل قصيرة مفعمة بالحياة، ملامسة لحدود الأقوال المأثورة. تتم رواية القصة ـ أو مسلسل القصص ـ بحيوية مستمرة تبدو مفنِّدة للطول الهائل لمجمل العمل، مع هدايا نابعة من الخيال المجازي قادرة على إطلاق صور ذات قوة وروعة آسرتين. في اعتزامه استخدام «لغة وسطى» بين الفصحى والعامية، لم يكن عبد الرحمن كلي الاقتناع بالأسلوب الذي توصل إليه. إلا أن مثل هذه اللغة، بوصفها أداة للمزاوجة بين التاريخ والرواية على أوسع نطاق، فعالة على نحوٍ مدهش.

عنوان الخماسية ـ لا الجزء الأول كما في الترجمة الإنجليزية ـ حُكم: ليست مدن الملح التي بنتها أسرة حاكمة شوهاء في صحراء الجزيرة العربية، حيث سيتعرض النفط للنضوب يوماً، سوى أعمدة جرداء زائفة محكومة بالذوبان والتلاشي آخر المطاف. ومن أجل سرد تاريخ المملكة التي أوجدت هذه المدن، بادر عبد الرحمن إلى اجتراح حل إبداعي أصيل لمشكلة حقيقة التوازن بين الواقع والخيال في روايته. على أحد المستويات يكون سرد قصة **مدن الملح** إعادة إنتاج أمينة لجملة أحداث ومعالم مسار التاريخ السعودي، من بداية القرن إلى

زمن الصدمة النفطية الأولى ـ عملياً رواية مقنعة تاريخية عملاقة يكون فيها حكام المملكة المتعاقبون الفعليون وأقاربهم، بأكثر الأقنعة شفافية، هم الشخصيات الروائية الرئيسية. غير أن جميع هذه الشخصيات والأحداث مستبدلة من خلال أساليب عبد الرحمن الخاصة في فن السرد بسجل شبه أسطوري ينتمي إلى ملكوت الشعر، بما لا يبقي لدى القارئ أي شك حول أن هذا العمل إن هو إلا عمل روائي متقن جداً من جهة وتقرير ضبابي موحش عن وقائع سياسية من جهة ثانية. أما القلب المتطرف للزمن فيؤدي إلى زيادة المسافة الفاصلة بين البيانات التاريخية المباشرة وبدائلها المتخيلة. يغطي الجزء الأول من الخماسية ما يوازي في الزمن الفعلي الأعوام الممتدة من 1933 إلى 1953. أما الثاني فيعالج جملة أحداث وقعت بين 1953 و1958. في حين أن الجزء الثالث يعود القهقرى إلى ما يعادل 1891 وينتهي نحو عام 1930. أما الرابع فيتقدم إلى الأعوام الممتدة بين 1964 و1969. ثم يأتي الجزء الخامس الموزع على قسمين: يرتد أولاً إلى فترة 1920 - 1935 ثم لا يلبث أن يقفز إلى فترة 1964 - 1975.[19] كثيراً ما جرى تناول الأسباب

---

(19) كانت الأحداث التاريخية الجارية في هذه المواعيد على النحو التالي:
- في 1891، نجح الرشيديون في طرد الزعيم القبلي السعودي عبد الرحمن من موطنه؛
- في 1902، استطاع ابنه (ابن عبد الرحمن)، عبد العزيز، مؤسس الدولة العربية الحديثة، والمعروف لاحقاً في الغرب أكثر الأحيان باسم ابن سعود، استرجاع الرياض؛
- ومع حلول عام 1930، كان قد اجتاح كل المنطقة المعروفة اليوم باسم العربية السعودية؛
- في 1933، منح عبد العزيز الامتياز النفطي الأول لما ستصبح شركة آرامكو؛
- أما أولى الآبار النفطية فقد ضُخت في 1938؛ =

الكامنة وراء هذا البنيان المعقد، جنباً إلى جنب مع محاسنه الجمالية، بالنقاش. ليس تأثير ارتدادات الرواية، تداخلاتها وانقطاعاتها إلا لتغريب حوليات الاستبداد السعودي خدمة للأغراض الروائية المتوقعة أقل.

من الإبل إلى سيارات الكاديلاك

يبدأ الجزء الأول من خماسية **مدن الملح** وهو بعنوان **التيه** فيما قبل الحداثة وما قبل الدولة بوادي العيون حيث تعيش جماعة بدوية ببساطة تقليدية وفي ظل التوحد مع المحيط، ويحاول تسجيل التاريخ الاجتماعي والجغرافيا الشعبية المنسيين للجزيرة العربية. وفي هذه البيئة تظهر فجأة جماعة صغيرة من الأمريكيين، مزودة بتوصية من الأمير المحلي موجهة إلى الشيخ الذرائعي ابن الرشيد، في مهمة ملغزة لا تفسرها قط للمحليين. يبادر متعب، الاستقلالي المتشدد، الذي يشك

= - تم إنجاز مد خط أنابيب إلى الظهران في 1950؛
- وقعت الإضرابات الأولى في الظهران سنة 1953؛
- في السنة نفسها (1953)، توفي عبد العزيز وخلفه ابنه سعود الذي كان قد أنقذه من محاولة اغتيال في 1935؛
- تم تجريد سعود من السلطة من قبل أخيه فيصل في العام 1958؛
- حاول سعود استرجاع السلطة في العام 1962 فتم إجباره أخيراً على التنازل عن العرش؛
- تم طرد سعود إلى المنفى في العام 1964، بعد تولي فيصل العرش؛
- مات سعود في العام 1969؛
- ما لبث فيصل أن اغتيل بدوره على يد ابن أحد الإخوة في العام 1975؛
- لعل التعديل الوحيد اللافت لهذا التسلسل التاريخي في الخماسية هو تكثيف حادث فقدان سعود للسلطة في العام 1958 وطرده من البلاد في انقلاب واحد دبره فيصل، جرى وصفه من زوايا مختلفة في آخر الجزء الثاني ومنتصف الجزء الخامس.

بالجماعة غريزياً إلى مقاومتها. يكون متعب هذا في فهمه لبيئة قاسية ـ ولكنها جميلة أيضاً ـ واحترامه لإيقاعاتها الطبيعية، نسخة أكثر تطوراً ومنهجيةً عن بطل **النهايات**: عساف.

غير أن متعباً يكون مقاتلاً ونبياً، سبق لأسلافه أن دافعوا عن الواحة ضد الأتراك مثلما سيفعل هو ضد الأمريكيين العازمين على تخريب الواحة بحثاً عن النفط. وحين تباشر جرارات الأمريكيين الصفراء، أخيراً، اقتلاع أشجار الواحة وتمزيقها، يختفي متعب على ظهر بعيره في عمق الصحراء، داخلاً عالم الأساطير بوصفه شخصية أسطورية في الوعي الجماعي، ثم يتحرك المشهد إلى بلدة حران الساحلية حيث يكون الأمريكيون بحاجة إلى بناء ميناء ومد خط أنابيب إلى الآبار التي حفروها. وهناك يجري إغواء البدو المقتلعين من جذورهم بأن يصبحوا عمال بناء مستغَلين (بفتح الغين) مع تولي الأمير رئاسة عملية نمو بلدة ـ شركة ومجتمع طبقي، مفروضين عنوة من قبل قوة شرطة مؤلفة من الزعران. حين تقوم الأخيرة باغتيال حكيم شعبي موصوف بالغيرية تندلع حركة إضرابية، تبادر الشرطة إلى إطلاق النار ولكنها تعجز عن إخماد العمال، فيرحل الأمير. يتم تقديم مجمل أحداث الرواية، وبالاستناد إلى الاكتشاف الأول للنفط في عين دار أوائل الثلاثينيات وصولاً إلى الإضرابات الأولى في الظهران أوائل الخمسينيات، بأسلوب حكواتي يروي سيرة مصير جماعة لا مجموعة من الأفراد. ثمة شخصيات جديدة تدخل في، وأخرى تحتفي عن، فريق يختزل أهمية الهويات الشخصية إلى الحدود الدنيا دون أن يلغيها. إنها من ملامح **التيه** التي استدرجت تعليق جون آبدايك الذي اشتهر بفظاظته قائلاً: «من المؤسف أن عبد الرحمن منيف يبدو غير حاصل على ما يكفي من الثقافة الغربية لإنتاج قصة سردية تشي بما يمكننا من أن نطلق عليها اسم رواية. ليس صوته إلا صوت حكواتي موقد مخيم» ـ وحكواتي دائب على تحقير الأمريكيين

بـ «الخطاب البذيء لآية الله الخميني» (كذا) حتى العظم.[20]

في الجزء الثاني من **مدن الملح** يتغير المشهد فجأة. ففيما يقدم **التيه** بانوراما محايدة لسلسلة تغييرات سوسيولوجية حاصلة على امتداد عقدين من الزمن، يتركز **الأخدود** على بضعة أعوام غنية بالأحداث من التاريخ السياسي حيث تصبح العائلة السعودية نفسها ـ وهي غائبة على نحوٍ شبه كلي عن المسرح في الجزء الأول ـ محور القصة على خلفية تحويل مضرب الرياض («موران») القبلي إلى عاصمة حديثة. وصيغة الرواية هنا ليست إلا دسيسة قصر، مع بقاء روح القصة ـ التي تمتد من الموت المفاجئ لمؤسس المملكة السعودية عبد العزيز («خريبط») في 1953 إلى الانقلاب الذي أطاح بابنه سعود (خزعل) في 1958 ـ أقرب إلى سويتونيوس منها إلى كوبر أو سكوت. يشير العنوان: **الأخدود** إلى الآية القرآنية التي تتحدث عن قيام حاكم مكة الكافر برمي المؤمنين في حفرة من النار، إذ تقول: «قُتِلَ أَصْحَابُ الْأُخْدُودِ. النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ. إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ. وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ». (85/ 4-7). ليس الدين الذي يستهلك سكان موران إلا حضارة استبداد الدولار الذي يزاوج بين البنى القبلية العشائرية ومدرعات الأجهزة الأمنية

---

(20) ما من مسخ لجهل الغرب وغطرسته يستطيع تحسين الملاحظة التي لا يمكن نسيانها والتي اختتم بها آبدايك مقابلته قائلاً: «ينبئنا الغلاف الخارجي بأن **مدن الملح** حُظرت في العربية السعودية. ولفكرة تعرض الروايات للحظر في العربية السعودية غرابة ساحرة، مثل فكرة حظر «الأراكيل» في مينيا بوليس»: **مهمات شاذة**، نيويورك 1991، ص: 563 - 567. أما مارتن فيطلق شهقة إعجاب مميزة إزاء هذه البلاهات، بلهجته غير القابلة للتقليد قائلاً: «يكفي أن تنظر إلى قائمة العناوين البيبليوغرافية لتشعر بأن شفتك السفلى بدأت ترتجف: **مدن الملح**، تأليف عبد الرحمن منيف، ترجمها عن العربية بيتر ثيرو. 627 صفحة، نعم 627 صفحة! ومع ذلك فإن جون يطلق تلك الملاحظة». **نيويورك تايمز**، 1/ 11/ 1991.

والشرطة، بين الفساد الهائل والقمع السياسي، وبين النزعة الاستهلاكية المسعورة والغطرسة الشرسة مع النفاق. هنا أيضاً لا تتخلف الحياة الشعبية عن إنجاب أولئك الذين يقاومون هذا العالم، غير أن الشخصية المركزية في الرواية تجسد كل ما هو بالغ السوء في هذا العالم ـ فالطبيب السوري صبحي المحملجي هو الذي يمثل شخصية رشاد فرعون الواقعية الذي بقي طويلاً مستشاراً سياسياً رئيسياً وعصا بيد العائلة المالكة. مدفوعاً بالجشع، الطمع والمظاهر الفارغة، يراكم صبحي كنزاً من المضاربة بالعقارات والأراضي، يساعد على تشكيل جهاز استخباراتي للنظام، ويقدم ابنته لإشباع شهوة السلطان الحيوانية ـ إنها صورة مرصودة بدقة للملك سعود ـ بوصفها زوجه الأخيرة ذات الخمسة عشر ربيعاً. ما إن يتم الاحتفال بالزواج حتى ينجح انقلاب قصر في شحن العاهل والعروس وأبيها الدكتور إلى المنفى.

تعقب مسيرة العائلة

خطط عبد الرحمن لجزء ثالث، إلا أنه رأى الموضوعات التي أراد تناولها فائضة على نطاق رواية واحدة، فقرر كتابة ثلاثة ذيول بدلاً من واحد، نُشرت متزامنة في 1989. ومن هذه الذيول الثلاثة لم تتم ترجمة إلا الأول وهو بعنوان **تقاسيم الليل والنهار** إلى اللغة الإنجليزية. يروي هذا الذيل سيرة صعود خريبط، عبد العزيز التاريخي، إلى موقع السلطة بدعم البريطانيين ضد أعدائه القبليين في الجزيرة العربية، بأسلوب قصصي أقرب إلى أسلوب كاتب سيرة عربي قروسطي منه إلى أسلوب حكواتي شعبي، مع السماح المتكرر بإيراد تخمينات أو روايات مختلفة متداولة في تلك الأثناء عن الأحداث. ثمة شبيه لصبحي من حيث الموقع البنيوي في الرواية التي تجري أحداثها في فترة سابقة لأحداث **الخندق** هو عميل ومغامر إنجليزي يدعى

هاملتون ـ لعله نظير روائي للسنت جون فيلبي، مع خلطة من لورنس ـ يقوم عبد الرحمن برسم صورة له غير قابلة للنسيان.

أما مع ذيل **المنبت** فنرتد إلى مصير منفيي **الخندق** مع استقرار خزغل المطرود وحاشيته في نوع من العنّة الذهبية ببادن ـ بادن، حيث تتدهور صحته، يتم نبذ صبحي، تُقْدم ابنته على الانتحار فيما تسارع زوجه وابنه إلى هجره متوجهين إلى أمريكا. إن الحلقة الأقصر والأكثر تركيزاً من حلقات الخماسية، **المنبت**، تسجل مرة أخرى تحولاً في اللهجة واللغة وهي تتابع انحدار صبحي ـ ذلك القميء قبلاً ولكنه بات أقرب إلى المأساوي الآن ـ نحو الجنون، وانزلاق خزعل نحو الموت بأسلوب غير بعيد عن أسلوب أي رواية سايكولوجية من النمط الأوروبي الأكثر كلاسيكية. تنتهي الرواية بصورة تشيخوفية لسائس مستغرق في الكلام مع أحد جياد خزعل بعد وفاته؛ المخلوق الوحيد الباقي الذي يمكن التواصل معه في العزلة. وأخيراً تأتي رواية **بادية الظلمات** لتختتم خماسية **مدن الملح**، وفيها حلقتان دراميتان: واحدة بعنوان «ذكرى الماضي البعيد» تروي قصة سنوات شباب ملك المستقبل فنار (أي فيصل) في ظل حكم أبيه والطريقة التي تم تجريده بها من الخلافة حين نجح أخوه خزعل في إنقاذ أبيه من محاولة الاغتيال التي كان هو نفسه قد دبرها، من أجل أن يصبح الوريث؛ تتبعها حلقة ثانية بعنوان: «ذكرى الماضي القريب» تتحدث بالتفصيل عن كيفية قيام فنار لاحقاً بإطاحة خزعل في انقلاب لا نرى من أحداثه سوى لمحة ختامية خاطفة في **الخندق**، واستئنافه شخصياً لعملية إيجاد نظام استبدادي أكثر يقظة وأقل رحمة قبل الإجهاز عليه أخيراً من قبل فرد أكثر شباباً من القبيلة تعلم في أمريكا.

كما هو الوضع مع أي مأثرة عظيمة، نالت خماسية **مدن الملح** حصتها من النقد، بعضه أمتن أساساً من بعضه الآخر. من التحفظات

المشروعة عليها أنها تميل إلى إضفاء الصفة المثالية على الحياة في الماضي البدوي مع نوع من الحنين الماضوي الحالم بوصفها حياة هادئة جيدة التنظيم، دون إقفال الباب أمام الإيحاء بأن من شأن جملة الأشكال المشوهة والفاسدة على نحوٍ استثنائي لكل من الدولة والمجتمع اللذين أوجدتهما الثروة النفطية أن توضع في موازاة الحداثة بوصفها حداثة، دون النظر إلى المكاسب والفوائد الحقيقية الملازمة لهذه الحداثة. أما ما يبقى أقل جدارةً بالتسويغ فهو تذمر نقاد عرب معنيين من مبالغة عبد الرحمن في ملء الأجزاء الأخيرة من الخماسية بشخصيات تاريخية، إلى درجة أن أعداداً كبيرةً من شخصيات الرواية توازي شخصيات واقعية خارجها ـ يذهب البعض إلى حد زعم أن عبد الرحمن لا يقوم من حيث الجوهر إلا بإعادة إنتاج تاريخ الكسي فاسيلييف المفصلي للعربية السعودية بصيغة روائية.[21] إنها تهمة بعيدة كل البعد عن الإنصاف. **فمدن الملح** زاخرة بشخصيات إبداعية مفعمة بالحياة، ملأى بأناس مثل متعب الهذال، مفدي الجدعان، شمران العتيبي، صالح الرشدان وشداد المطوع، مترعة بخصوم شجعان أو ضحايا تراجيديين في الكارثة التي تُصَوِّرها؛ إضافةً إلى أن الخماسية تتضمن صوراً مرسومة ببراعة فائقة لأولئك الذين اقترفوا في الواقع التاريخي جريمة التخطيط لهذه الكارثة واستفادوا منها. تسوق الرواية رواية محكمة لقصة انبثاق الدولة الأمنية السعودية، والاستعمار الجديد للجزيرة العربية الذي جاء مترافقاً مع ذلك الانبثاق، غير أنها ليست مجرد رمز لهذه التطورات. إنها، بالأحرى، تشكل عالماً خيالياً ـ روائياً للتماسك الخيالي اللافت الذي هو صرخة خماسية ضد ما سبق

(21) الكسي فاسيلييف، **تاريخ العربية السعودية** (لندن: الساقي: 1998). صدر الأصل الروسي في 1982، والترجمة العربية في 1986.

لعبد الرحمن أن أطلق عليه اسم الثالوث الشرير الذي أصاب العالم العربي ـ ثالوث النفط الريعي، الإسلام السياسي والدكتاتورية البوليسية ـ مع دعوة صادقة إلى تطبيق العدالة وإشاعة الحرية.

مستشفى في براغ

بعد إتمام خماسية **مدن الملح** عاد عبد الرحمن ـ متحرراً من قيود سابقة ـ إلى أطروحة روايته الأولى مع رواية **الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى** (1991)، في عمل أشمل، أكثر تعقيداً وأشد تركيزاً من سلفه. ففي السنوات العشرين الفاصلة بين الروايتين، كانت السجون السياسية قد تكاثرت في العالم العربي، وكانت تكنولوجياتها الشريرة والخبيثة قد تكثفت كما كانت قسوتها الوحشية قد بلغت مستويات جديدة من البربرية. خلفية رواية **الآن... هنا** هي مستشفى في براغ يستقبل السجناء السياسيين السابقين الذين توفدهم أحزابهم للعلاج، لالتماس الشفاء لأجسادهم وأرواحهم. غير أن المستشفى ليس، على أي حال، عالماً معزولاً، بل هو مكان تلاقي قوى متصارعة تنشط فيه قوى سياسية خارجية أيضاً. إن الأطباء والممرضات التشيك يؤلفون طرفاً من أطراف آلياته مثلهم مثل السجناء السابقين، زوارهم وخصومهم، وكثيراً ما يبدون بيادق في لعبة معقدة من ألاعيب السياسة القائمة على النزعة الكلبية. الشخصيتان الرئيسيتان: طليع العريفي وعادل الخالدي ـ من موران وعمورية على التوالي ـ يساريان أمضيا أعواماً في الحبس. في القسم الأول يتحدث عادل عن تجربتهما المشتركة بعد الخروج من السجن. أما القسم الثاني فيخصص لصوت طليع وللأوراق التي يتركها لعادل بعد موته. في القسم الثالث يعاود عادل استئناف الكلام بعد موت طليع، كما لو كانت تجربته صورة مرآتية لتجربة الآخر أو استمراراً لها. تتقاطع التجربتان لتقدما صورة لما

يمكن أن يطلق عليه المرء اسم شمولية تجارب السجن في العالم العربي. وفاة طليع تضفي ثقلاً استثنائياً على شهادته التي تحاول أن تزرع لا الخوف من الفظاعات أو الكاتالوجات، بل الإعجاب بقدرة البشر على مقاومتها والصمود إزاءها. داعياً بإلحاح إلى توجيه الغضب ضد شرط الاعتقال السياسي بالذات، يلاحظ أن للامبالاة الجماهير قسطاً من المسؤولية عن القمع والفساد في العالم العربي. وموته يرمز إلى نهاية نوع معين من أنواع الواقعية الاشتراكية.

تكتسب الرواية استمراريتها العامة وتماسكها من عادل الذي يعرض نظرة أكثر تعقيداً وتطوراً. فمن سيل الزوار ونجوم السياسة الذين يتزاحمون على سرير مرضه ويلتمسون تأييده أو رأيه المجرد نستطيع تكوين صورة عن الطيف السياسي العربي أوسع بكثير من تلك التي نستطيع الاطلاع عليها عبر آراء رجب المعارضة شبه الضبابية في **شرق المتوسط**. غير أن هؤلاء الزوار يعانون جميعاً من وهم مشترك بأن المنفيين قادرون على تغيير الأوضاع الكئيبة في الوطن. أما عادل فليس لديه وقت لمثل هذا الخداع الذاتي إذ يقول لهم إنه أحد أسباب الجَزْر الحاصل في النضالات الثورية في العالم العربي، أحد أسباب تمادي أنظمة الحكم المستبدة، وأحد أسباب فقدان الشعب للأمل في التغيير. نموذجياً لا تكتفي سياسة المنفى بتبديد تضحيات الرفاق الذين لا يزالون يقبعون في السجون مقابل ثمن بخس، بل ترعى الدسائس وألوان النفاق التي هي على طرفي نقيض مع ما يتطلبه التحرير حقيقة ـ مع الديمقراطية الأصيلة، مع القدرة المنتظمة على النقد الذاتي والاعتراف بالخطأ، مع نوع من الإحساس الرفاقي المخلص في العمل والتنظيم الجماعيين مع رفض النزاعات التكتلية والفئوية. إلا أن إصرار عادل على ضرورة معارضة الإرهاب بالعقل، أصنام السياسة وآلهتِها بالبشر، لا يجد آذاناً صاغية. والجمهور الذي لا يبالي يستمر كما من

قبل في صراعات المقاهي المضحكة ـ المبكية، في التبادل الشرس للتهم والإهانات، وفي التسابق على المراكز أو المكاسب الرخيصة. وبالنسبة إلى القارئ فإن رؤية عادل لما يمكن وينبغي أن تكون عليه السياسة العربية الأخرى البديلة لا تستمد كل قوتها وزخمها إلا من العقم الفاضح لهذا المشهد.[22]

صدرت رواية **الآن... هنا** في 1991. ومع الوصول إلى هذا التاريخ كانت مدخرات عبد الرحمن قد جفت، فاضطر إلى مغادرة باريس، الأمر الذي أقدم عليه مكرهاً؛ تعين عليه أن ينفق بقية حياته في دمشق. كان قد أصبح مؤلفاً مشهوراً في العالم العربي، عاكفاً على الكتابة سياسياً حول جملة قضايا الأدب، الفكر والسياسة، منتجاً نحو ثمانية أجزاء من المقالات عنها في غضون العقد التالي. إلا أن العمل الرئيسي لهذه السنوات تمثل بروايته الأخيرة: **أرض السواد**.[23] وإذا كانت خماسية **مدن الملح** هدية عبد الرحمن للجزيرة العربية بوصفها أرض أبيه، فإن هذه هي آية تكريمه للعراق بوصفه وطن أمه التي هي مهداة إليها كما إلى جبرا إبراهيم جبرا الذي كان قد حلم بمشاركته في كتابتها. من الواضح أن الدافع وراء الرواية تمثل بمحن العراق زمن الكتابة، وهو يعاني طغيان دكتاتور لا يرحم، مشلولاً بالعقوبات القاسية المفروضة من «المجتمع الدولي». وبالتالي فإن من الممكن قراءتها

(22) «أزمة في العالم العربي»، **الجديد**، عدد: 45، 2004.

(23) أرض السواد هو الاسم القديم للعراق وقد اعتمده العرب الذين فتحوا العراق في عام 651 للميلاد ـ لأنهم، حسب زعم البعض، وصلوا إلى المكان في الغسق أو لأن ظلال بساتين النخيل الكثيفة أضفت ثوباً داكناً على الأرض؛ ويزعم آخرون أن السبب هو أن العرب فوجئوا بالتناقض بين خصوبة العراق الندية من جهة والصحراء الصفراء المحروقة التي كانوا قد جاؤوا منها، من جهة ثانية. يقوم عبد الرحمن بالعزف على وتر غموض العبارة.

على أنها رسالة روائية موجهة إلى الشعب العراقي حول كيفية التعامل مع المخططات الأجنبية وإنقاذ البلد من كارثة وشيكة.

خاتمة ـ مبارزة في العراق

ليست **أرض السواد**، من حيث الشكل، تتمة **لمدن الملح**. فهي تنتمي إلى جنس أدبي مختلف، جنس الرواية التاريخية الخالصة. هندستها المعمارية هي الأخرى ليست مشابهة. فمع أنها صدرت في ثلاثة أجزاء، ظهرت معاً في 1999، مغطيةً نحو ألف وأربع مئة صفحة، فإن من الصعب عدها ثلاثية، لأن قصتها تتدفق دون انقطاع من الفصل الأول في الجزء الأول إلى الفصل المئة والثلاثة وثلاثين في الجزء الثالث. وفي حين أن **مدن الملح** هي، من حيث الجوهر، ملحمة قرون عشرينية تغطي ثمانية عقود (1902 - 1975)، وتقدم صورة عالم معاصر من بداياته إلى عتبة الحاضر، فإن **أرض السواد** تعود بأحداثها إلى ما قبل ذلك بكثير. إذ تعود إلى أوائل القرن التاسع عشر، ولا تتناول إلا فترة خمس سنوات مكثفة (1817 - 1821). كذلك يبقى فضاء الرواية أضيق بكثير. تقوم **مدن الملح** بنقل شخصياتها إلى أمكنة بعيدة خارج الجزيرة العربية، من بيروت، دمشق، عمان والإسكندرية إلى جنيف، بادن ـ بادن، باريس أو نيويورك. أما **أرض السواد** فلا تغادر العراق، حيث الأحداث تجري أساساً في بغداد، أبداً، مع جريان بعض الأحداث في كركوك والسليمانية ووادي الفرات الأسفل. منظومة الشخصيات هي الأخرى مختلفة تماماً. فشخصيات التاريخ الواقعية تظهر على حقيقتها، في زحمة حشد من الشخصيات الإبداعية المبتكرة، كما في الرواية التاريخية التي وصفها لوكاش، وإن مع عملية القلب التي قد سبق له أن لاحظها في الثلاثينيات ـ شخصيات سياسية فعلية مضطلعة بالأدوار الرئيسية وشخصيات روائية متخيلة تتولى أداء الأدوار الثانوية.

كان العراق المؤلف من ثلاث ولايات نائية ـ الموصل، بغداد والبصرة ـ من ولايات الإمبراطورية العثمانية خاضعاً منذ أوائل القرن الثامن عشر لحكم سلسلة من الباشوات المملوكيين ذوي الأصل الجورجي، ممن كانوا، نظرياً، ولاة مسؤولين أمام السلطنة في استانبول، وإن بقوا، عملياً، حكاماً شبه مستقلين. تدور رواية عبد الرحمن حول الصراع على التحكم بالمنطقة بين داود باشا، أكثر هؤلاء كفاءة، والمقيم (القنصل ـ المندوب السامي) البريطاني في بغداد، كلاوديوس ريتش في أعقاب الحروب النابليونية. بداية القرن كان العراق متدهوراً اقتصادياً، ممزقاً جراء حركات تمرد مندلعة في الشمال ضد السلطة المركزية ببغداد، خاضعاً لضغوط إيران من الشرق وغارات وهابية من الجنوب (تعرضت كربلاء للنهب في 1801)، وهدفاً أثيراً لدى المخططات البريطانية بوصفه محطة على الطريق إلى الهند. أما في مصر فكان القائد العسكري والإداري العظيم محمد علي (1801 - 1845) ـ ذو الأصل الألباني ـ قد أطلق، بالمقابل، عملية بناء دولة حديثة قادرة على تحدي النوايا الأوروبية والعثمانية، متمكناً في الوقت المناسب من الإجهاز على مزاعم الوهابيين وادعاءاتهم في شبه الجزيرة العربية أيضاً.

كان الشخصية المرموقة: داود باشا، وهو أصغر بجيل، أكثر ثقافة ومدنية من نظيره، رجل بحث واسع الاطلاع أمضى سنوات متتلمذاً على العلامة الكيلاني، غير أنه ما لبث أن برهن على أنه سياسي داهية لدى ارتقائه إلى موقع السلطة في بغداد.[24] بعد تمهيد موجز عن

(24) دام حكم داود باشا (1774-1850)، الذي جاء إلى بغداد مملوكاً جورجياً في العاشرة من العمر، من عام 1817 إلى عام 1831. ومن ثم كان والياً على البوسنة (1833-1835) وعلى أنقرة (1839-1840) قبل أن ينتهي وصياً على الضريح بالمدينة المنورة (1840-1850) حيث وافته المنية ودُفن.

الخلفية، تبدأ الرواية مع مبادرة داود، وقد نُصب والياً، إلى إطلاق برنامج إصلاحي لبناء دولة حديثة قوية قادرة على مقاومة المناورات البريطانية في العراق، تلك المناورات التي كانت دائبة على إرساء الأسس اللازمة لاستعماره. متأثراً بمثال محمد علي، ولكن كامل الوعي بحقيقة أن شعوب أرض السواد كانت، لأسباب تاريخية، ثقافية وجغرافية، شديدة الاختلاف عن المصريين ـ مشكلة لوحة فسيفسائية مركبة من سلسلة من الجماعات العرقية، الدينية والقبلية، المشروطة بمناخ قاري بالغ القسوة يتعذر التنبؤ به ـ يباشر داود باشا عمله بالسعي إلى توحيد البلاد، موجهاً قائد الإنكشاريين لديه: سيد عليوي إلى الشمال من أجل إخضاع الشمال وإخماد الحروب المتواصلة بين القبائل المتجاورة التي طالما دأبت على استنزاف موارد المنطقة. يقوم داود باشا بتطوير الصناعة والزراعة، بتحديث التعليم وبتشجيع التجارة، محوّلاً العراق خلال عهده إلى محطة تجارية مزدهرة لخزن البضائع الأوروبية والهندية وتوزيعها على نطاق واسع؛ إن عدد سكان بغداد قد تضاعف في هذه الفترة.

أما من يقف في وجه داود ومشروعاته فهو كلاوديوس ريتش، وهو النموذج الأولي لسلسلة طويلة من المغامرين الاستعماريين المتطوسين ـ من أمثال لورنس، هنري ماكماهون، بيرسي كوكس، فيلبي، غلوب وغيرترود بل ـ المكلفين بإحكام القبضة الإمبريالية البريطانية على العالم العربي. متباهياً بإتقان اللغات العربية، الفارسية والتركية وهو لا يزال فتى في بريستول، التحق ريتش بركب شركة الهند الشرقية في السابعة عشرة من العمر، وأمضى ثلاث سنوات متجولاً في كل من مصر، سورية، فلسطين وتركيا قبل وصوله إلى بومباي حيث اقترن زواجاً بابنة الحاكم البريطاني الذي عينه مقيماً (قنصلاً) في بغداد وهو في عامه الحادي

والعشرين.[25] حط مع عروسه في ميناء البصرة عام 1808، ونجح في غضون السنوات التسع التالية في بناء موقع هائل النفوذ من قاعدته في مقر المقيم ببغداد. خلافاً لداود، لم يكن ريتش محباً للعراق أو لشعبه على الإطلاق. بقي همه الرئيسي منحصراً في إخضاع المنطقة لسيطرة الإمبراطورية البريطانية وهيمنتها كسوق للسلع والامتيازات البريطانية، وفي العمل ـ من منطلقات جانبية أكثر شخصية ـ على مراكمة أكبر مجموعة ممكنة من آثار المنطقة القديمة (من القطع النقدية، المجوهرات، الألواح، المخطوطات) وشحنها إلى بريطانيا. وفي سنوات عدد من الولاة الضعاف والأوضاع الفوضوية في الغالب هذه تمكن ريتش من اكتساب عدد كبير من الأصدقاء والحلفاء في أوساط صانعي القرارات السياسية في كل من بغداد واستانبول، إذا تجاوزنا الكلام عن جيش من الموظفين والجواسيس من الأقليتين اليهودية والمسيحية في العراق، مما مكّنه من التحكم بالمسؤولين المحليين أو حتى تعيينهم ونقلهم من خلف الكواليس.

بين تلك الأيام والآن

غير أن ريتش ما لبث أن التقى، مع تولي داود باشا للسلطة، من هو أكثر من ند: وجد نفسه في مواجهة قائد لديه مشروع تاريخي

(25) للاطلاع على سيرة حياته التي كتبتها حفيدة أحد أبناء عمومته، انظر كونستانس الكساندر، **بغداد في الأيام الغابرة** من يوميات ومراسلات كلاوديوس ريتش الذي هو رحالة، فنان، عالم لغات، هاوي آثار ومقيم بريطاني في بغداد، 1808 - 1821 (لندن: جون موراي، 1928). إن رواية عبد الرحمن المستندة إلى بحوث تاريخية معمقة تثير عدداً من الشكوك حول مدى جدية إنجازات ريتش اللغوية: من المؤكد أن المترجمَيْن اللذين استخدمهما يضطلعان بأدوار مهمة في القصة.

وسياسي غير مستعد لأن يكون تابعاً أو ألعوبة بيد أحد. إن صداماً بين الرجلين كان محتوماً، وتنجح الرواية في نفخ الروح في الشخصيتين عبر كلامها الصريح والواضح عن مخططاتهما المتضادة والمختلفة التي دأب كل منهما على إطلاقها ضد الآخر. لعل تصوير عبد الرحمن لهذا الإنجليزي هي الصورة الأكمل والأكثر امتلاءً بالحيوية لأي مغامر استعماري في الأدب العربي الحديث. فريتش ليس إلا نتاجاً للهبة الإمبريالية الناشطة والصاعدة التي أدت إلى شحذ شهية بريطانيا إزاء العالم العربي غداة الحملة النابليونية على مصر. إن أشكال تباهيه المفرط بشخصه وبجبروت البلد الذي يمثله، وازدراءه «الاستشراقي» للعرب ومبالغته في ادعاء إتقان اللغات، ودسائسه الخفية ومواكبه الاستعراضية عبر بغداد، تتكشف أمامنا. موظفاً شبابه ومهاراته في خدمة سياسة «فرق تسد» البريطانية ضد خبرة الباشا الطويلة، لا يتورع ريتش عن استخدام جميع الأسلحة المتاحة له من أجل إسقاط داود. من الرشوة بالجنس إلى الابتزاز بالمال. من تنظيم عمليات المقاطعة التجارية في البصرة لإحداث النقص في المواد الغذائية إلى التآمر مع سيد عليوي كبير ضباط جيش الوالي.

هذا القائد الذي هو الشخصية الثالثة في الرواية إن هو إلا شخصية تراجيدية. فبعد عدد غير قليل من المعارك الناجحة في خدمة داود، يقوم بتطوير قاعدة نفوذه الخاصة في الشمال، مستفيداً من الأموال الإنجليزية والدعم الإيراني، غير أنه لا يلبث أن يصاب بالغرور ويتجاوز حدوده وصولاً إلى التآمر مع ريتش ضد الباشا في 1818. على الأثر يجري اعتقاله ومحاكمته بتهمة الخيانة، فيحكم عليه بالإعدام. ومع تنفيذ حكم الإعدام بعليوي تتهاوى مخططات المقيم التآمرية أخيراً. مطروداً من بغداد، يواصل ريتش، في الأشهر الأخيرة من حياته، الطواف بالقرب من ضالته المنشودة، قبل أن يستبد به

اليأس ويجهز عليه فيستسلم لأحد الأوبئة في شيراز.[26]

غير أن هذه الدراما ليست معزولة مطلقاً عن حياة الشعب في ذلك الزمان، تلك الحياة التي يضفي وصفُها على الرواية نسيجها الخاص وحيوتها المميزة. إن العديد من الأشخاص العاديين في القصة ليسوا أقل نشاطاً واكتمالاً من الأبطال التاريخيين الرئيسيين: ثمة الجنود النظاميون المترددون على مقهى الشط، ثمة المطرب ثامر المجول من الجنوب وهو الذي يصبح مطرباً خاصاً لسيد عليوي، ثمة المدام اليهودية رجينة وسرب بناتها، ثمة بدري البسيط الذي يرتقي إلى منصب ياور للباشا. والصراعات على السلطة في القمة ليست ممكنة الاكتمال دون إشراك هذا العدد الكبير من الناس العاديين الذين يجدون أنفسهم متورطين في كل خطوة من خطوات تطور هذا الصراع. إننا نرى التأثير الطاغي لإصلاحات داود في الحياة اليومية عبر زبائن مقهى الشط، كما من خلال وظيفة بدري، وهو أحد المستفيدين المباشرين منها قبل أن يقع ضحية نزاع عليوي مع الباشا. فحبه لنجمة، إحدى بنات رجينة، وزواجه الفاشل من زكية، ذلك الزواج الذي يفضي، عبر انحراف متقن للقصة، إلى موته، يأخذانا إلى المشهد الداخلي للوجود الشعبي في بغداد. حول المشهد تمتد عملية إعادة بناء سوسيولوجية بالغة النشاط لحياة المدينة، بشوارعها، بمقاهيها، بمواخيرها، بأسواقها، بمكاتبها، بأعيادها، بفضاءاتها المنزلية، وبمراكز قوتها المتنافسة في مقري الباشا والمقيم. فالتفاعل بين هذا العالم الذي يعاد خلقه بكثير من الحب والعاطفة من تحت، وضرورات الصراع العنيفة من فوق، يشكل أحد أبدع إنجازات عبد الرحمن منيف. من المؤكد أن **أرض السواد** هي

---

(26) انظر الكساندر، **بغداد في الأيام الغابرة**، ص: 263 - 292، ومذكرات ريتش الخاصة عن رحلته إلى كردستان وبيرسه بوليس.

الرواية العربية الأفضل دون منازع عن العراق. ونشرها في آخر أعوام القرن جاء اختتاماً مناسباً لحياة عبد الرحمن الأدبية كروائي.

غير أنها لم تكن كلمته الأخيرة ككاتب. ففي عام 2000، بعيد ظهورها، قال لأحد المراسلين: «من شأن المعاناة الحالية للشعب العراقي أن تحرك أي قلب من حجر. إنها معاناة توحي، إضافةً إلى ما فيها من قسوة وظلم، بالعصور المظلمة التي نعيشها، حيث تحاول قوة عظمى عمياء فرض هيمنتها على باقي العالم. ومثل هذه القوة جديرة بأن تقاوم في طول العالم وعرضه». أما مساهمته الخاصة فكانت دراسة عن العراق من الاحتلال البريطاني في 1917 إلى الاحتلال الأنجلو-أمريكي في 2003، بعنوان **العراق: هوامش من التاريخ والمقاومة**.[27] وفي هذه الدراسة أتى عبد الرحمن على ذكر الانتفاضة الكبرى على بريطانيا في 1920 وانتهى بإيراد مخازي الولايات المتحدة وعملائها العاديين ـ «المعارضة الأكثر عاراً والأقل خجلاً في العالم، مجموعة أكشاك لا تبيع إلا الأكاذيب والأوهام» ـ فيما كانت معارضة أخرى تشتعل ضدهم.

(27) عبد الرحمن منيف، **العراق: هوامش من التاريخ والمقاومة** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003).

عبد الرحمن منيف:
الرواية كفعالية تنويرية

د. عبد الرزاق عيد

لوعة الغياب[1]: مدخل لروح التنوير:

في زمن غياب اللوعة، لوعة القلب والوجدان، يحضر الولوع، ولوع الجسد بوصفه المعادل لفتنة الشيء، السلعة، التي توحد العالم على أنقاض أحلام الفلسفة والشعراء الذين حلموا بعالم يوحده العقل والوجدان، الفكر والمعنى، الفلسفة والشعر، وإذا كان أرسطو ترجم لوعته وشوقه الانساني بواسطة تلميذه الاسكندر فإن ولع الجسد، المعادل لفتنة عالم الاشياء وعبادة السوق في الذروة العليا لعولمتها تتوج اليوم -عربيا واسلاميا- بجماليات عولمة عبادة الموت والقتل والذبح على شاشات الفضائيات العالمية، لينداح الظلام مغطيا عالمنا العربي والاسلامي طاردا النور والتنوير إلى برزخ الديجور والسعير...

في هذا الفضاء السادومي الملتاث بطقوسه الوثنية و(الفيتشية) تأتي كتابة عبد الرحمن منيف، وكأنها تراتيل الروح إذ يتعوذ بالضياء والنور، في وجه الظلمة والظلام «فالبدو يستعملون لفظ «الغياب» ليس ضمن

---

(1) لوعة الغياب - عبد الرحمن منيف - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت - 1998 - 270ص.

مفهوم التلاشي ثم الغياب الكامل، وإنما كتوقيت زمني للدلالة على غروب الشمس، وأن دائما بعد كل غروب وليل شمسا ستشرق من جديد، وسوف يمتلئ الكون بالضياء مرة أخرى». [2]

فجأة نكتشف وخلال سنوات قليلة كيف تتداعى جمهورية الأدب، مسرحا وشعرا ورواية، لتقوم على أنقاضها إمبراطورية سادوم وعمورة حيث وثن الطغيان والفساد لا يشرب خمرته المقدسة إلا في جماجم الأنبياء، هكذا يتوالون غيابا، ورحيلا فيخلفون في القلب لوعة، وأي قلب يمكن أن يكون أكثر التياعا على ضياع المعنى في حياتنا أكثر من قلب مبدع خلاق كعبد الرحمن منيف الذي يشف داخله عن بريق أبيض ناصع كالثلج، كقلوب الأطفال، عندها سيكتب القلب بدمائه فيطرز البياض أحمر.

بريشة القلب سيرسم عبد الرحمن لوحات لوعة الغياب (سعد الله ونوس- جبرا ابراهيم جبرا- الجواهري- غائب طعمه فرمان- نزار قباني- جميل حتمل- الباهي محمد- اميل حبيبي- ايفو اندريتش- لوركا- يوسف فتح الله).

إن لوعة الغياب، بما يومئ إليه العنوان من إيحاءات وجدانية، تشي بالشجن والإنفعال، إلا أن عبد الرحمن لايكتب المرثيات التي تؤكد الغياب وتغرقه أكثر في التراب، بل يستنهض الحضور الكامل في فعل الكتابة لتكوين ذاكرة حية، تواصلية، مراكمة، بناءة، بهدف الحفاظ على انتقال المعرفة، وحقل الروح، ومراكمة الإنجازات، ولتكون نهجا صاعدا ودائما.

لأن إحدى المشكلات الكبرى التي تواجه الفكر العربي (بما في

(2) لوعة الغياب - سبق ذكره - ص 10.

ذلك الأدب والفنون) انعدام التواصل، أي عدم القدرة على المراكمة الايجابية على حد تعبيره. . .

فما يكاد الموت يختطف واحدا من المبدعين، وبعد كلمات الرثاء التي تشبه بعضها بعضا تماما، وما أن يمر وقت قصير، حتى ينسى هذا المبدع، ويغرق أكثر في التراب، في الوقت الذي يجب أن يكون الموت مناسبة لقراءة هذا المبدع قراءة موضوعية، وإعطائه المنزلة التي يستحقها، وليكون إبداعه لبنة في البناء الذي يكوِّن الذاكرة. [3]

وهكذا فإن العنوان الذي يحيل إلى الوجد واللوعة، سرعان ما سيكتشف القارئ أنه وجد ذاتي يغلف إلى أقصى حد ممكنات الموضوعية التي تخشى أن تنزلق تحت ضغط الوفاء الشخصي نحو غائبين كانوا أصدقاء للكاتب ولهذا نجده يؤكد على ان ما يريده من الكتابة عن هؤلاء الغائبين، هولإشادة ذاكرة حية ومنصفة، وللتحريض على القراءة، بهدف المراكمة الإيجابية من اجل خلق الذاكرة المطلوبة والضرورية، خاصة في هذه الرحلة. [4]

سعد الله ونوس سيحتل الحيز الأكبر في الكتاب، ثلث الكتاب تقريبا، وقد تضمن عددا من النصوص التي كان قد كتبها عبد الرحمن ما قبل الغياب وما بعده، النص الأول، كان بمثابة تعريف أولي بمسرح سعد الله أعد لمجلة تصدر بإيطاليا، وذلك بعد غيابه تحت عنوان «رحلة غنية. . . رغم قصرها». ثم يأتي النص الثاني في صيغة الحديث عن «اليوم الأول للغياب» ليصور اللحظات الأخيرة في حياة سعد الله، حيث سنلمس في كلمات هذا النص لوعة وشجن الرثاء، والشعور العميق بفقدان صديق قريب وحميم. لكن رنة الشجن لا تحجب

(3) لوعة الغياب - سبق ذكره - ص 8 - 9.

(4) المصدر السابق - ص 10.

موضوعية العقل، هذه الموضوعية الخشنة لم ترق لجريدة الحياة، فلم تنشر نصه الثالث «رحلة الحياة والموت» كما يشير في هامش المقال.[5]

لقد أشار منيف هذه الإشارة دون أي تعليق، لكن عندما يتملى المرء النص باحثا عن سر رفض جريدة الحياة، فلا يجد إلا سببا واحدا، وهو أن عبد الرحمن بحديثه عن سعد الله، لا يزال ينطلق من واقع نظري، يرى أن للكتابة رسالة، وللكاتب دور تنويري فاعل ومؤثر، في حين أن ثقافة إعلام ما بعد الحداثة تعلن «موت المؤلف»، بينما منظور عبد الرحمن ينطلق من أن المؤلف حي حتى بعد الموت الفيزيولوجي، ولهذا فهو يعتبر غياب المؤلف حضورا كما يشتق النور من الظلمة من نوع خاص، يقول: «الآن تبدأ رحلة جديدة لسعد الله ونوس وهذه الرحلة في الحضور وليس في الغياب، كما يحصل أغلب الأحيان في الابداع العربي». ولعل هذا التوصيف الاشعاعي الرهيف الذي يصور به رحلة سعد الله نحو الغياب، خير تعبير يمكن من خلاله وصف رحلة عبد الرحمن منيف باتجاه الحضور في الغياب، حيث كان يستعير منيف -على الأغلب- الصورة الصوفية الفذة عن الموت على لسان صدر الدين الشيرازي الذي يعرف الموت بأنه: اشتداد تجوهر النفس في الوجود.

فسعد الله رائد كبير في المسرح، شاهد على عصره، أصيل في صدقه الإبداعي، جريء في شجاعته الأدبية، حتى المرض واجهه بجرأة وعقلانية معا، دخل في رهان مع الحياة، فكسب الرهان وقاوم المرض، وتحدى الموت إلى درجة تثير الاكبار والاعجاب. تلك هي منظومة القيم التي يتقراها منيف في تجربة ونوس، وهي بمقدار ما

---

(5) المصدر السابق - ص 19.

تنطبق على تجربة الراحل سعد الله فإنهما تنطبق على تجربته نفسه وكأنه كان يتأمل في أعماق ذاته.

إن منظومة القيم هذه، التي تثق بالانسان وقدراته، والمعرفة وفاعليتها، والثقافة ودورها المؤثر، والأدب والفن كقوة واشعاع روحي يرتقي بالانسان من عالمه السفلي، إلى مستوى امتلاك بشريته، هذه المنظومة المفاهيمية غدت عنيفة، لا تتناسب مع البريق الاعلامي ما بعد الحداثي، عن انهيار العقل والعقلانية، وموت المؤلف، وأوهام المثقف الرسولي التنويري وسقوطه ومقولة التقدم، لكن إيمان عبد الرحمن العميق بالانسان وتطلعه الدائب للعيش الكريم، لا للعيش بأية وسيلة، هو الذي يجعله يتمسك بمنظومة المفاهيم والقيم المشار إليها، وهي التي توجهه أسئلته واختياراته، في تناول الغائبين، بهذه المعاني يختتم دراسته التي قدم بها طبعة الأعمال الكاملة لسعد الله، مستعيرا تراتيل سعد الله الأخيرة في يوم المسرح العالمي: «إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ» وقال: «إن المسرح في الواقع هو أكثر من فن إنه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحا وفقرا لو أضاعها وافتقر إليها».[6]

وفي دراساته عن ونوس، يقوم بقراءة نادرة في درجة ولوجها إلى باطن نص «رحلة في مجاهل موت عابر» وكشفه عن المستويات الدلالية التي تنطوي عليها بنيته التكوينية التخيلية.

بل نجده دارسا للتاريخ، باحثا، متقصيا، مفسرا ومعللا لوقائع سيرة ابن خلدون، وذلك في سياق الحوارات التي دارت حول مسرحيته «منمنمات تاريخية» مبعدا الحوار من دائرة التأويل الايديولوجي، إلى دائرة السرد التاريخي الوصفي، مادام الحوار يدور

---

(6) لوعة الغياب - ص 28.

حول البعد الدرامي المتصل بمصائر الشخصية فنيا وتخييليا، ولهذا فقد أراد أن يقيم نوعا من التناظر التاريخي بين الوثيقة وما يعادلها تخييليا، ومن ثم إلى أي حد يتغذى التخييل من الواقع، والوقائع، والأحداث، وهذه مسالة ذات أهمية نوعية خاصة بالنسبة لإبداع عبد الرحمن منيف، سيما في ملحمته الخماسية (مدن الملح).

وهكذا سيواصل رحلته مع صديقه جبرا ابراهيم جبرا، الذي كتب معه رواية مشتركة هي «عالم بلا خرائط» ولأن الاصدقاء المتداعين لإصدار كتاب عن جبرا، تركزت معظم مساهماتهم حول جبرا (الروائي) فقد اراد ان يقدم جوانب أخرى من تجربة (جبرا) الإبداعية، وهذه الجوانب تتمثل في جانبين، وهما: دور جبرا في ثورة الشعر الحديث، ومساهمته الكبيرة والهامة في الفن التشكيلي.

وعبد الرحمن يتكشف لنا عن حساسية من نوع خاص بل ووعي متميز إذ يقارب الفن التشكيلي والشعر، فالرجل يتمتع بذائقة سمعية وبصرية رهيفة ليس في كشف العوالم البشرية روائيا، بل تشكيليا وشعريا، ولهذا ليس مصادفة أن يصدر كتابا عن الفنان السوري الشهير المقيم في ألمانيا مروان قصاب باشي تحت عنوان «رحلة الحياة والفن» وهو في هذا الكتاب لا يعبر عن ذائقة فنية فحسب، بل يعبر عن معرفة وخبرة ثقافية رفيعة للفن التشكيلي.

وسينال الشعر موقعا هاما في «لوعة الغياب» من خلال علمين من أهم أعلام الشعر العربي في العصر الحديث (الجواهري- نزار قباني)، حيث يعنون مقالة عن الجواهري «أسطورة قرن» وذلك لأنه إذا أريد التأريخ لعراق القرن العشرين، فإن أحد أهم المصادر: الجواهري. . . فمن خلاله شعريا يمكن أن نقرأ تاريخ العراق الحديث.[7]

---

(7) المصدر السابق – ص 125.

وعلى هذا، فإنه بغياب الجواهري بعد أن غاب قبله (بدوي الجبل) تنتهي أعصر الشعر العربي الكلاسيكي.

أما نزار فقد «رمى الحجر في أحضان الكبار»، كبار التقاليد، وإداريي المقدس الاجتماعي والثقافي والسياسي، منذ «طفولة نهد» الديوان الذي مر عليه خمسون سنة وهو لا يزال يتجدد مع قراءة الأجيال له: لغة طازجة، أليفة غير مسبوقة، تنصب على وقائع الحياة اليومية ونثرياتها الصغيرة والمألوفة، التي كان يأبى الشعر التقليدي النزول إليها، مع هذه اللغة المبتكرة، كان ينتج رؤيه مختلفة للحياة والمجتمع، حيث لم تعد المرأة غماما أو موجة، عطر، بل غدت مخلوقا إنسانيا، وعلى هذا فقصيدة «حبلى» في أواسط الخمسينات، ليست تعبيرا عن معاناة امرأة فحسب، بل هي فضح لذكورية علاقات اجتماعية قاسية واستغلالية مؤسسة على أعراف عمها مئات السنين.[8]

ونزار بالإضافة إلى ذلك، لا يكتفي برمي الحجر في أحضان كبار التقاليد، بل أحضان كبار السياسة، وعلى هذا فنزار اشتبك مع قضايا عصره الكبيرة والصغيرة، وقال شيئا جديدا يورق ويخضر مع كل ربيع، وبمقدار ما كان بشارة للمضيء الآتي، . . . وعلى هذا كان نزار شاهد العصر، والذي نطق باسمه، فتحية لهذا الشاعر الذي لم يكذب أهله.

بهذا الإيقاع الذي يجمع بين مستوى التذوق والنظر يمضي عبد الرحمن بهدوء واتزان ورصانه يلامس مشاهد الثقافة العربية في تجلياتها المتنوعة الأدبية والفنية والفكرية، فلا إعجابه بعظمة الجمال الكلاسيكي الذي يتمتع به شعر الجواهري يغيب عنه، جمال اليومي، الطازج والمألوف والأنيس في شعر نزار، والجلال والجمال لا يحجبان عن رؤيته، تجربة الحداثة الشعرية التي تأسست في الستينات

(8) لوعة الغياب - ص 158.

مع السياب والبياتي وبلند الحيدري ونازك الملائكة، بل إنه يكشف عن المسكوت عنه في تجربة حداثة الستينات، وهو تغييب دور جبرا الذي لفت النظر إلى التاريخ الرافد القديم بملامحه ورموزه وأساطيره، من خلال ترجماته المختارة بعناية، ودراساته، فأعطى هذه الموجه قوامها وعنفوانها، من خلال جهده النقدي لخلق ذائقة جديدة لدى الجمهور، بالإضافة إلى توضيح الرموز والأساطير لحضارة ما بين النهرين. هذه الرموز التي تشكل أحد المستويات المميزة لتجربة الحداثة الشعرية.[9]

هكذا سيحدثنا عن غائب طعمه فرمان و«آلام السيد معروف» حيث تبدو شخصية معروف رغم كل تبددها، وفقدانها لصلاتها بالآخرين، وهلوساتها، ودونيتها في غاية التألق، الذي يجعل منها أكثر الشخصيات نضوجا واكتمالا في الرواية العربية، وعبد الرحمن إذ يعمل النظر في البناء التكويني للرواية بعين الخبير، فإن هناك بين السطور، وفي ثنايا الكلمات ثمة لوعة، ورغبة في البوح حيث تنوس الكتابة بين مقاربة النص والتراسل الداخلي مع الكاتب الذي يموت لكنه لا يغيب.

عبر هذا النوسان، والتناظر، تنتج كتابة عبد الرحمن أسلوبيتها القريبة والمألوفة ولكنها المكتظة بالمعنى والحب، واللوعة، حتى وهو يختلف مع اميل حبيبي «الأديب الذي خسره الأدب ولم تربحه السياسة» وبهذا التنوع الذي يفرد عبد الرحمن منيف بين الروائيين العرب، الذين ينتظرون دائما أن يكون الحديث عنهم، بينما هم يتعالون أن يكتبوا عمن حولهم ممن يسهمون في الحياة الثقافية، لأن مهمتهم أكبر من التعامل مع الأشخاص كبشر بل مع الشخصيات كرموز ومقامات. . . !

---

(9) المصدر السابق - ص 100 - 101.

نقول بهذا التنوع في المستويات الدلالية التي تتركب منها أسلوبية عبد الرحمن يواصل رحلته مع الباهي، الذي خصه بكتاب سابقا، إلى كتاب عالميين كايفو أندريتش، ولوركا، بل وسياسيين مدافعين عن حقوق الإنسان كالجزائري يوسف فتح الله الذي اغتيل غدرا، إلى الشاب الذي غاب مبكرا (جميل حتمل) الطائر الأزرق الذي يحلق بعيدا، وهو في كل ذلك يتدفق لوعة وحبا وأشواقا يوزع حبه ورودا على أحبائه الذين سبقوه إلى الحضورعبر الغياب وشدة تجوهرهم في الوجود، والرجل الذي كان ممتلئا بالحياة والحب لايوزع وروده على أصدقائه الراحلين إلى الوجود الأبدي فحسب، بل هو يفاجئك كصديق بباقة حب غير متوقعة، ففي خضم حديثه المفعم بالشغف والوجد عن الباهي محمد بعد رحيله المتجوهر في الوجود، وذلك في الكتاب الذي وضعه عنه تحت عنوان «عروة الزمان الباهي »[10].

إذ يقيم في هذا الكتاب تناظرا بين النثر السردي الروائي والنثر التحليلي الذي يفسر ويعلل ويناقش الأحداث والمواقف التي يسرد من خلالها سيرة الباهي باعجاب وافتتان وكأنه شخصية روائية تذكره بزوربا على حد تعبيره، نقول: في خضم استغراقه تحليلا وتأويلا وفهما لشخص الباهي الذات الفرد الانساني، ولشخصية الباهي الذي يقترب في سلوكه اليومي من شخصيات الفن الروائي، فإنه سرعان ما ينبهنا من الاستغراق الفني في النص باتجاه الاحالات إلى المرجع الواقعي السيري الحافّة بشخصية السيرة، ليقوم بعرض بانورامي للمشهد الباريسي الذي يلف الباهي والأصدقاء حبا وتواصلا وذكرى تراسلية وباقات ورود، ليفاجئنا بباقة الحب غيرالمتوقعة، وذلك باطلاق اسمنا

---

(10) عروة الزمان الباهي - عبد الرحمن منيف - المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء - بيسان للنشر - بيروت - ط1997.

على أحد مقاهي باريس الشهيرة كالعادة الفرنسية في اطلاق اسماء مستعارة لأدباء وفنانين ومفكرين على مقاهيهم: «فمقهى Cluny كلوني اكتسب اسما جديدا: مقهى عبد الرزاق، تيمنا بعبد الرزاق عيد الذي جاء مصادفة، وانضم إلى المجموعة التي كان ضمنها الباهي والدوري. وحين يتصل أحد الأصدقاء للاتفاق على مكان اللقاء، كان يرد بجرأة: مقهى عبد الرزاق عيد».[11]

«لوعة الغياب» رحلة ممتعة، ومشوقة، في تعاريج الثقافة العربية، مع كاتب يفرض عليك بصدقه وطيبته وتواضعه، وحدسه، وتنوع رؤاه، وقوة تخييله، وغزارة معارفه وثراء تجاربه وعمق ثقافته، بأنك تجاه عرّاف حكيم، وربما سيأتي اليوم الذي يلقب فيه عبد الرحمن منيف ليس حكيم الرواية العربية فحسب، بل حكيم ثقافتها أيضا، أي حكيم الثقافة العربية.

موضوعات نظرية لحوار تأويلي مقارن بين «أرض السواد» و«مدن الملح»:

كما داهمت «مدن الملح» فضاء الرواية العربية في الثمانينات بكل ثقة لا تقلقها كل فوارانات البحث عن الشكل الذي كان يوازيه ويناظره في حقل الدراسات النظرية الفكرية والمعرفية هاجس البحث عن الهوية (فورة الدراسات التراثية)، والذي كان يناظره في الشعر البحث عن الجوانية الصوفية للأنا الفردي والجماعي، كل هذه التيارات كانت تبحث عن التغاير بالتوازي مع مشروع انبعاث البحث عن الهوية الإسلامية الذي راح يجد صداه بل وأثره في سائر الحيزات المشار إليها، فكان التغاير وهو يغلف نوعا من التحايث الذي يتراسل داخليا

---

(11) عروة الزمان الباهي – ص 113.

مع نكوص روحي كان يبحث عن تكيفاته مع حالة التقهقر باتجاه وعي قروسطي، كانت تمثله ثقافة الإسلام النفطي (الوهابي) الذي راح ينشر دشداشاته البيضاء في كل المدن العربية، تعبيرا عن احتلال آخر المساحات الرمزية، وهي ساحة اللباس التي هي أكثر الساحات بطئا في الاستجابة إلى التغيرات ككل أنواع الطراز، سيما إذا كان باتجاه العودة إلى نماذج الماضي.

في هذا الفضاء، الذي يتشرعن فيه التأخر في كل حيزات المجتمع والثقافة، تحت وهم البحث عن الهوية، داهمت «مدن الملح» الثقافة العربية، للكشف عن الوهم الأصلي الذي يتولد منه نموذج الهوية الأصلي، وذلك بالحفر الأركيولوجي المجازي جماليا تحت طبقات الغيوم التي ساقت لنا أمطار حقبة النفط اقتصاديا، سياسيا ثقافيا، حضاريا، ليتكشف النموذج في معماره الأصلي، بأنه ليس سوى تمثال من ملح كما كان بالأمس تمثالا من تمر.

فكما داهمت «مدن الملح» الثمانينات، زمن استقرار وهيمنة عرش النفط، تداهمنا «أرض السواد» في أواخر التسعينات، حاملة تحديها الحضاري والثقافي والقومي بأن العراق لن يموت، رغم أن العالم الغربي وحكام العالم العربي، يريدون له الدفن حيا، أرض السواد هذه التي صنع الرب من طينها البشر، والتي طالما سقيت بالدماء منذ سومر وأكاد وبابل، وطالما دمرت كقطع الخزف المهشمة، كما يصف أحد الشعراء إحدى غزوات الغرباء لـ«اور» حيث هدمت الأسوار وناح الناس، وفي الشوارع، حيث أقاموا الأعياد، نثرت أجسادهم وتراكمت أكوام القتلى... ايه أنانا، إن «اور» قد خربت وأهلوها قد شتتوا.

لكن هذه المدينة عندما ستنهض، فإنها سترتدي النور وتحني رؤوس المتكبرين وما أن تشع عظمتها الرهيبة حتى يرتمي المسيء

والشرير في أصقاع الأرض حسب نشيد نرجال، ووفق ما يستهل عبد الرحمن منيف ملحمته الجديدة (أرض السواد).

فطينة هذه الأرض، عجينتها، خمائرها الأولى التي شكلت إنسان الرافدين، تلفظ كل جسم غريب عنها، ولا تعترف إلا بنقاوتها الأولى التي منها يد الرب صنعت الإنسان الأول.

كل ذلك يعيد عبد الرحمن منيف خلقه الروائي دون ضجيج أو ادعاء حول الأساليب، والتقنيات، ووسائل البناء، فالرجل قادر على استخدامها جميعا دون أن يُدلّ على القارئ بمهاراته الأسلوبية التي تتنوع كلاميا بتنوع الشخوص المتكاثرين بلا حدود، كما الحياة، والتي يندر أن عرفت الرواية العربية أعدادا من البشر يتحشدون في رواية أكثر من ملحمتيه المذكورتين (مدن الملح -أرض السواد).

بهذا تتنوع اللغات، واللهجات، والأساليب، والأصوات، كل لها سماتها، وقسماتها، وسيادتها، وحقوق الحضور والغياب، بذلك تحقق الكتابة الحرية بوصفها هدفا إنسانيا، وبمثابتها فعلا سرديا يتحقق في قاع النص، فتخلق عالما يتساوى فيه الجميع بحقوقهم في الكلام من (داوود باشا الوالي) إلى حسون (الطيب المغفل، العاهرة والفاضلة، عوالم الفوق وعوالم التحت)، فتدمر علاقات التراتب (الهرارشية) بالمعنى البنائي والمعنى الدلالي، على مستوى محفل السرد في نسقه الداخلي، أو على مستوى محفل الأدب في وظيفته التواصلية مع المتلقي المشارك في صنع الحدث وهو يقرأه، فالكل منخرط في عالم كرنفالي مفتوح ومكشوف على الخارج والداخل، على عالم الشعور واللاشعور، عالم الوعي واللاوعي، عالم الواقع وما بعد الواقع، عالم المركز المتكور على ذاته وعالم الأطراف المهمشة والمهشمة، واذا كانت هذه الكرنفالية تتشح بالسواد، سواد الأرض وسواد الدم، وسواد

الزمن، لكن دائما هناك ثمة فرص ومساحات واسعة للفرح والبهجة، بل والمرح والسخرية السوداء والبيضاء.

وسط هذا الفضاء المهرجاني، الذي يصعب تقصي كل جوانبه، كان هذا الحوار المفترض أو المتخيل مع عبد الرحمن منيف الذي يمكن للمتلقي: القاريء والباحث أن يحل محل الراحل في هذه المناقشة المنصبة اساسا على ثلاثيته «أرض السواد»، بادئين بالجزئيات، طامحين عبرها لبلوغ الكليات.

لماذا عنوان « أرض السواد»[12]؟ :

إن السؤال عن العنوان يحتل أهميته الخاصة بالنسبة لروايات منيف، وذلك لأن كل عناوين هذه الروايات ذات وظيفة مجازية «حين تركنا الجسر، شرق المتوسط، النهايات، سباق المسافات الطويلة، الأشجار واغتيال مرزوق، مدن الملح، بتفرع عناوينها الخمسة... الخ» بل وحتى في الكتابات التي يفترض أنها غير تخييلية ايحائية مجازية، بل ويفترض أنها تحيل في وظيفتها الأسلوبية إلى الوظيفة الإشارية الإخبارية التي تومىء إلى الميثاق المرجعي خارج متن النص متحققا في الواقع الخام، فإنها تنطوي على وظيفة أدبية تعبيرية على مستوى النص وعلى مستوى العنوان، فهو يكتب ذكرياته مع صديقه الباهي تحت عنوان «عروة الزمان الباهي» كما ألمحنا في الدراسة السابقة، ويكتب مقالات ودراسات يرتقي العديد منها إلى مستوى البحث، مع ذلك يختار لها عنوان «لوعة الغياب» لكون كل الذين تم الحديث عن أعمالهم في هذا الكتاب غدو في ذمة غياب الموت.

---

(12) أرض السواد - 3 أجزاء - عبد الرحمن منيف - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت - 1999.

دلالة استخدام المجاز في اختيار العنوان:

هل أرض السواد تشير خبريا إلى التسمية المتداولة في كتب التراث التي تشير إلى العراق، إذ التسمية ذاتها تنطوي على دلالة الخصب، ولهذا قال أحد أقرباء عثمان وهو محاصر قبل الانقضاض على منزله: «السواد بستان قريش »...!؟ هل كان لهذه الجملة التراثية الشهيرة تأثيرا إيحائيا في اختيار الاسم؟ رغم أن المتداول تاريخيا أيضا اسم «ما بين الرافدين»، ومن الواضح أن هذه التسمية «بين الرافدين» جغرافية لا تعطي إشعاعا مجازيا حتى وإن أوحت بالعراقة الحضارية.

أم أن اختيار العنوان التزم «الميثاق المرجعي» ليؤسس عليه «حزمه الدلالة»، على اعتبار أن علاقة التطابق بين المستويين يضفي بعدا دلاليا جديدا، بتعبير آخر، إن اختيار الاسم التراثي ينطوي على المجاز في ذاته عندما يتراسل متنافذا مع الحاضر، ومن ثم فإن اختياره من بين أسماء أخر تنتمي إلى «الميثاق المرجعي» ذاته، تومئ إلى دلالة تم الإيحاء بها نصيا ولو لمرة واحدة بشكل مباشر وذلك عندما يقف «قدوري بحزم، لكن بمحبة كبيرة، في وجه السواد، وفي وجه الحزن أيضا».[13]

فهل أرض السواد هي أرض الخصب، أم أرض الحزن المرواة بالدمع، أم أرض الحرب التي رويت بالدماء كما تروي الرواية فصول هذه الحروب، أم أنها أرض السواد الأعظم من البشر الذين يرفضون الذل والمهانة، فكان الثمن كل هذه السوادات التي تشيع كل هذه الظلمات المشار إليها؟

صدرت الرواية في ثلاثة أجزاء، لكن المتلقي لا يستطيع فهم هذا التقسيم إلى هذه الوحدات السردية الكبرى، إلا عبر متوالية الزمن

---

(13) أرض السواد - الجزء الثاني - ص 331.

السياسي المرجعي الميثاقي التوثيقي، حيث ينتهي الجزء الأول من الرواية بنقل (الآغا) إلى الشمال من قبل الوالي (داوود) تحسبا لخطره، كما وينتهي الجزء الثاني بإعدام داوود لقائد جيشه (الآغا)، والجزء الثالث يختتم الرواية بمغادرة الإنكليز بغداد، وعلى هذا فقد كانت الحركة السردية محكومة بخط الزمن النهري، والذي يسير وفق متوالية تاريخ السلطة، على عكس مدن الملح التي يتكسر فيها الزمن بين زمن المجتمع وزمن السلطة، فماهي قابليات هذا الاستقراء؟

إن قهوة الشط تحتل رأس المثلث في توزع حيزات المكان مع السراي والباليوز (القنصلية)، تلك هي العناصر الركنية المكونة لفضاء الرواية مكانيا، وجغرافيا بالمرجع الواقعي، أي هي الفضاء الدلالي الذي يومئ إلى المجتمع، البشر، الناس العاديين، لكنها مع ذلك لم تدخل فضاء الرواية كحضور عاملي وفاعل من خلال شخوصها إلا بعد حوالي ثلث الرواية بعد الصفحة 412، وهي لم تطل من قبل إلا في إطار الملفوظ السردي لشاغلي حيز القصر أي بوصفها مفرة في الخطاب وليست حضورا مشهديا في قاع النص، مما يدفع إلى التساؤل لماذا ينتهي الجزء الأول بنقل (الآغا) ولم ينته بدخول سيفو إحدى الشخصيات الرئيسية التي تمنح قهوة الشط بعدها الدلالي؟ أي حيث يمكن أن يبدأ الجزء الثاني بعالم قهوة الشط بوصفها التكثيف المجازي الدال على المجتمع بتنوع وتعدد شرائحه؟

عالم الفوق / عالم التحت:

(مدن الملح) بدأت من عالم التحت (التيه)، وادي العيون، موران وحران، حيث يلتمس أثر الحدث النفطي على حياة البشر العاديين، وكيف يعيد النفط تشكيل حياة الناس، ومن ثم لاحقا تشكيل السلطة- الدولة.

لكن منيف في (أرض السواد) يبدأ من عالم الفوق، من عالم السلطة، إذ راح في كل وحدة سردية (فصل روائي) يضع لبنة في بناء دولة «داوود» باشا، ولكن يتضح لاحقا أن بناء الدولة لم يترك تأثيرا في حياة الناس، كما حدث في «مدن الملح» من حيث أثر النفط، والسلطة، فظل الناس في «مقهى الشط» يعيشون حياتهم بمعزل عن حياة (السراي) أو حياة (الباليوز)، أي ليس هناك تواصل مباشر، إلا ما يتردد على لسان الشخصيات هنا وهناك، والحدث الوحيد الذي يشكل جسر اتصال هو «مقتل بدري».

هل المسألة مجرد اختيار تقني، بين الروايتين، أم أن هناك دلالة ضاغطة وراء هذا الخيار أو ذاك؟

- السؤال، الموضوع السابق يقودنا إلى تحري الدلالة السوسيو- ثقافية لهذا الشكل الروئي أو ذاك في كلتا الروايتين لإستكناه مغزى دلالة أن تكون بدوة صياغة صورة السلطة في «أرض السواد» تتمثل في امتداد عمق الاستبداد، أي في ما لهذه لسلطة الغاشمة من تاريخ عميق الجذور وراسخ في حياة هذه المنطقة الزراعية الخصبة العريقة تاريخيا، في حين أن مجتمع الجزيرة في(مدن الملح) بقي مجتمعا صحراويا بدويا مفتتا إلى قبائل وعشائر ولم يعرف السلطة المركزية إلا مع توحيد عبد العزيز للجزء الأكبر من الجزيرة في الحدود التي سمح له بها الإنكليز!

- إذا كان البدو هم المادة البشرية التي - من خلال عجينتها الصحراوية - تم بناء دولة «مدن الملح» فانهم في «أرض السواد» يشكلون الخطر الرئيسي على دولة (أرض السواد)، أية مفارقات دلالية يتطلع النص إلى إثارتها؟

هل هو الكشف عن الهوة الحضارية الفاصلة بين مجتمعين، مجتمع كانت فيه البداوة منذ قرنين هي الخطر الرئيسي على المجتمع

الحضري (المديني) العراقي (أرض السواد)، بينما يتم اليوم تسييد البداوة على مصائر المجتمع العربي بدعم أرقى ما توصلت له الثورة التكنولوجية في ظل العولمة الكاسحة؟

أم هو الكشف عن مفارقة أن التطور الطبيعي للتناقض في مطلع القرن التاسع، كان بين بناء الدولة المدنية الحديثة من جهة، والغزوات البدوية للمدنية بهدف السلب والنهب، أي أن الانقسام والصراع الذي كان يهدد الوحدة الوطنية عبر الرعاية والدعم الإنكليزي في تلك الحقبة، كان اكثر تطورا واستجابة للشرط التاريخي، من صورة الانقسامات الراهنة (شيعة - أكراد - سنّة) التي تفتك بكيان المجتمع العراقي بل والدولة العراقية، في حين كان التناقض بين المدينة والبداوة يشكل فحوى الرواية -المجتمع، حيث كان المجتمع يخوض معركة تحرره من تاريخ بداوته في سبيل تأسيس مجتمع الدولة الحديث والمستقل في ذلك الزمن الذي تستحضره الرواية؟

التأويل السياسي:

يشتق من المفارقات السابقة المفارقة الأكبر، التي تنهض أيضا على العلاقة القائمة بين زمن النص التعاقبي والتزامني وزمن القارئ الراهني، ومن ثم ما يراكمه النص عبر محور تعاقبية الزمن -بهدف الإفضاء الدلالي- وهو يتقاطع ويتحايث مع محور التزامن التركيبي المنتج للمحايثة بين زمن الحدث الماضي وزمن المتلقي: أي زمن القراءة، فيكون التأويل جانحا - دائما في روايات منيف - باتجاه السياسة، والسياسة في مجتمعات ما قبل الرأسمالية هي المعادل الموضوعي الأكثر كثافة لحياة المجتمعات الإقتصادية والإجتماعية والثقافية، حيث تتوثن السلطة ليكون كل ما يخارجها ثمرة حضورها الكلي الخارق.

تأسيسا على ما سبق، وما دمنا في حقل التأويل السياسي نجد أنفسنا مدفوعين للسؤال حول خاتمة الرواية، كيف نقرأ دلالة الانتصار الذي يتحقق ضد الإنكليز، حيث يتم انسحابهم وسط علاقة ترابط عضوية توحد وطنيا بين المحكوم والحاكم، يستنفر لها المجتمع الأهلي كل قواه، فينكسر الحاجز بين «قهوة الشط» و«السراي»، للإيماء إلى اللحظة الحاضرة التي كان عنوان الهزيمة فيها هو هذا الأخدود بين الحاكم الطاغية والشعب المنبوذ المهمش والمقهور. . . !

إن زمن القراءة الراهني لا يتيح للمتلقي أن ينخرط في الحدث الروائي البهيج الذي يقفل الرواية بخروج المحتل الانكليزي، فالمتلقي مفعم بمشاعر الهزيمة والانكسار والذل، فمن أين له هذا الاستشعار بالسؤدد عبرهذا الانتصار الذي تحققه ملحمة «أرض السواد»، في حين أن (العراق) اليوم - في زمن القراءة - يقدم عالميا بوصفه عبرة لمن اعتبر ومن لا يعتبر في العالم، وهي عبرة لم يعرفها الماضي ولا الحاضر، حيث الأخ البدوي (الإعرابي) الأشد كفرا ونفاقا، هو اليوم الأشد بأسا ونفوذا، فقد انتقم لسلسة هزائمه المدنية المتوالية.

وعلى هذا فإن المغزى التأويلي والدلالي يحيل إلى الممكن أن «أرض السواد» قادرة على النهوض لتتسربل بالنور وإشعاع العظمة حسب نشيد نرجال، لكن ذلك لا يتحقق إلا بالإستناد إلى التاريخ العريق لهذه الأرض التي تشكل ذاكرة التاريخ البشري، فهي بكل ما تعرضت له عبر تاريخها الطويل من حروب وويلات وكوارث - خاصة الفيضانات التي يتوقف عندها النص طويلا - لابد قادرة على الوقوف من جديد، ومن ثم النهوض. ولأن العدو اليوم يعرف هذه الحقيقة فهو يوظف كل طاقاته العسكرية والسياسية لتطويع هذه المنطقة التي ظلت تتناسل من طينة المقاومة والتمرد التي صنعت منها. والصمود الذي يبديه الشعب العراقي اليوم قمين بأن يهزم الأمريكان القوة العظمى

اليوم، كما هزم الإنكليز القوة العظمى بالأمس، وبذلك هل نستطيع القول: إن الرواية كانت بمثابة تحية تقدير وتضامن مع الشعب العراقي في ظروف الحصار ودعوة إلى الصمود من خلال دعوة الحاكم أن يعود إلى شعبه كما فعل داوود في مواجهة الإنكليز، وكأنه استشعار استباقي لعار الهزيمة الشاملة التي قاد النظام -اليوم- شعبه إليها دون أن يسمع صوت (منيف) وكل أصوات التضامن المحبة التي كانت تنذره بالكارثة إذا لم يعد للمصالحة مع شعبه ليحقق صموده بقوة وارادة مجتمعه وشعبه؟

أم أن التجربة المصورة في أمثولة علاقة المجتمع الأهلي بحاكمه، المتمثلة بعلاقة المصلح «داوود» بالمجتمع الافتراضي تخييليا، يمكن إن تم إعادة إنتاجها اليوم بصورة الوحدة الوطنية العضوية بين الشعب والحاكم، كما كانت عليه في تلك اللحظة التاريخية من عمر العراق، المشخصة روائيا، قمينة بإلحاق الهزيمة بالأمريكان-(عبر وحدة الدولة والمجتمع)- كما هزم الإنكليز من قبل وهم في ذروة نشوتهم بأنهم الدولة القطب الواحد بعد إلحاقهم الهزيمة بنابليون.

هل يمكن اعتبار هذا التأويل هو رسالة الخطاب الروائي لرواية «أرض السواد»؟

لابد من التنويه في هذا السياق إلى إحدى الاشكالات النظرية التي توجه سؤال البحث عن الهوية الذي بدا شاغل العقل العربي في العقود الثلاثة الأخيرة، إذ تتأطر هيكليته في صورة الغرب الذي يستهدف هوية الأمة العربية والاسلامية وذاتيتها الحضارية الأصيلة عبر دعم مشاريع التحديث، كما يذهب بالأمس دعاة السلفية، وكما يتهوس اليوم سلاطين (الترثنة المحدثة)، ودعاة شرعنة الفوات الحضاري وتحديث التأخر، بينما يتبدى من خلال إعادة كتابة التاريخ روائيا، فنيا، في أرض السواد، تعري هذه الدعاوى، من خلال موقف الإنكليز المعادي

لـ «داوود» المصلح التحديثي، وتآمر الباليوز ضده، عبر تحريض وتأليب القوى المناهضة، حتى وصلت للتهديد بالسلاح الذي استخدمته فعليا بالتعاون مع كل إمبرياليات عصرها ضد تجربة تحديث محمد علي «الوحيد في الشرق الذي كان يحمل على كتفيه رأسا، وذلك لصالح الطربوش العثماني الفارغ» وفق التعبير المجازي لماركس، والرواية تشير في أكثر من موقع من مواقع السرد إلى إعجاب داوود بمحمد علي وطموحه لمحاكاة تجربته، وهذا يعني أن هناك غائية منسربة في ثنايا السرد، تومئ وتوحي بوحدة الطموح النهضوي التحديثي لدى الاثنين، ووحدة الموقف الإنكليزي ضد خروج الاثنين من دائرة التقليد، والنقل، ومحاكاة السلف، بل حتى الوقوف مع السلطنة العثمانية المتخلفة ضد محاولات خروج هؤلاء الولاة التحديثيين عليها، لأن دولة يحكمها عقل السلف والتقاليد الدينية، هي الدولة النموذجية، التي يريدها المركز الإمبريالي، لكي لا تملك الشرط التاريخي لتقدمه

هذه المسألة تشكل بعدا أساسيا في منظور الرؤية المعرفية - الجمالية ليس في أرض السواد فحسب، بل وفي مدن الملح أيضاً. كيف يمكننا أن نتأول ذلك؟

السيطرة على «كلية الموضوع»:

إن هذا البعد أعطي مساحة واسعة في رواية (أرض السواد)، وهذا يعني أن رواية عبد الرحمن منيف تطمح للسيطرة على «كلية المواضيع» حسب تعبير لوكاش، أي أنها تتحقق وسط الأسئلة الشائكة والمتشابكة لزمنها، فهي إذ ترصد حركة الواقع السياسي، فإنها لا يجرفها الشاغل (السياسوي) اليومي، عن التأصيل المعرفي، الثقافي، الإيديولوجي، وهذا التأصيل المعرفي، لا تشغله أسئلة الثقافة عن الشغل العميق والهادئ على الأشكال المناظرة لها جماليا، لكن التناظر هنا لا يعني

التوازي، بل يعني بلغة السرديات (شبكة التناظر السردي) التي تتبادل فيها العناصر الأدوار، والعوامل مراكز الثقل في (التبئير السردي)، فتارة يكون المكان مركز التبئير، وتارة يكون الزمان، وتارة الحدث، وتارة الشخصية، كلهم يتحركون في دائرة هذه الشبكة ليتعشق السردي بأسئلة مرجعية الميثاق الواقعي، التي تتبادل الأدوار أيضا في احتلال مركز الثقل الرئيسي للسؤال بين السياسي والمعرفي والإيديولوجي والثقافي.

الأمر الذي من شأنه أن يدفعنا للسؤال عن عوالم عبد الرحمن منيف، إن كان هناك ثمة مبالغة بتوصيفنا لمركز الثقل بوصفه مشغولا بسؤال العلاقة بالآخر، سؤال الهوية، التبعية، السيادة الوطنية، الحداثة والتقليد... وهل نبالغ إذا اعتبرنا أنه ليس من المصادفة الدلالية أن يتوحد الإنكليز والبدو في المواجهة مع دولة «داوود»؟ إذ وفق تخطيطة العوامل السردية لغريماس، نستطيع القول: إن العاملين المضادين الرئيسيين اللذين يحيلان دون «داوود» وأهدافه هم الإنكليز والبدو روائيا - تاريخيا!.

الأمر الذي من شأنه أن يثير تأويلا منسجما مع المنطوق الداخلي لبنية السرد، وهو أن الصورة المفضلة للعربي والمسلم في وعي الإنكليز والغرب، بل إرادة وعيهم، هي صورة «الاستشراق» الذي (تشرقنه) -وفق ادوارد سعيد- في صورة «البدوي» المستعصي على التحديث والتطور والتقدم، إلا ما يرونه مناسبا لحاجات حرية السوق وتداول السلعة، ونظن أن هذه المسألة كانت هاجس السؤال الثقافي / المعرفي لمدن الملح أيضا؟

لماذا طردت شخصية (هايني) من الرواية، رغم أنه في بدايات الرواية ومن خلال مناقشات هايني مع القنصل (ريتش) حول العرب، عاداتهم، وتقاليدهم، وطباعهم، كان النص يمنحه قوة الملاحظة والاستقراءات والحدوسات الرهيفة والذكية - بغض النظر عن مدى

الإتفاق أو الاختلاف معه - فقد أعطاه فرصة كبيرة للكلام، مما كان يحث أفق انتظار المتلقي-حسب مصطلحات ايكو- في أن يكون لـ(هايني) مستقبلا باهرا كشخصية روائية في المحفل السردي للرواية، وكان يمكن أن يتيح عبر حواراته اللامعة مع القنصل حول أهمية الاهتمام بمعرفة ثقافات الشعوب المستعمرة، وتراثها وآثارها، كشفا مهما عن الفكر الإستشراقي وآليات التفكير الاستعماري نحو البلدان، المستعمرة، لكنه فجأة خرج منذ ما بعد منتصف الجزء الأول، ولم يعد إلا عبر الملفوظ السردي وبشكل عرضي على لسان ريتش.[14]

هل قال كل ما عنده؟ أم أن غيابه الروائي كان إشارة دلالية إلى أن نموذجه ليس المطلوب استعماريا، فالمطلوب رجل السياسة العملي الذي لا وقت لديه لشغل الخيال كالقنصل ريتش؟

إن من يعرف عبد الرحمن منيف كشخص وكاتب، تربكه العلاقة معه، إلى الحد الذي يدفعه- لا شعوريا - لتحاشي نظراته، وذلك بسبب قوة ملاحظته النفاذة في مراقبته لشخوصه، وحركاتهم، وطريقة تعبيرهم، ودوافعهم وميولهم، مما يشعر المرء أنه قد يكون في ذات دائرة هذه الرقابة الشديدة التي تربكه وتربك سبيل التعامل معه. هل يمكن ملاحظة ذلك بما يوحيه من خلال علاقاته بأصدقائه؟ لاشك أن الأمر كذلك إذا تذكرنا كتابته الشائقة البهية عن (عروة الزمن الباهي)، كما مر معنا.

- في الفصل الأول الذي لا يتجاوز العشر صفحات يهرول السرد مسرعا بلغة سردية ذات وظيفة إشارية إخبارية توثيقية، حيث يوثق لموت أربعة ولاة بدءا من سليمان الكبير مرورا بصهريه علي باشا وسليمان الكبير، وصولا إلى عبد الله التوتونجي.

---

(14) راجع: أرض السواد - الجزء الثالث - ص 53.

إن المتلقي الذي لا يعرف هذه الحقبة التاريخية من تاريخ العراق، لابد وأن يتساءل عن درجة الالتزام بـ«الميثاق المرجعي» للواقع، ومن ثم درجة إطلاق الخيال في إعادة صياغة الأحداث، لكن الأسلوبية الإخبارية، توحي للقارئ وكأن الكتابة توثق لا تخلق، ومن ثم يهيأ للقارئ وكأن تسارع السرد، إنما يعبر عن ضيق صدر الكاتب تجاه رواية الوقائع التاريخية التوثيقية، ورغبته الجارفة باتجاه الانخراط في المتن الحكائي، ليمارس متعة التخييل والخلق والإبداع!.

هل هذا الفصل توثيقي فعلا أم فيه بعض من عمل التخييل الروائي؟

ومما يلفت الانتباه في هذا الفصل، الحديث عن عبد العزيز وابنه سعود، والإشارة إلى محاولة اغتياله في الجامع... الخ

هل هناك غير عبد العزيز وسعود في تلك الحقبة، أي غير عبد العزيز المؤسس للدولة السعودية الراهنة، وسعود آخر غير سعود المعروف لدينا، أم هي تغريبة فنية بريختية تم من خلالها الإيماء إلى دور الوهابية في المنطقة، ونوعية الصراعات التي خاضتها في ظروف نشأتها وذلك عبر تكسير الزمن والخلط بين الأزمنة، إشارة إلى إستمراريتها في الزمن الحاضر؟

بينما في مدن الملح: تم استحضار الشخصيات التاريخية، لكن بأسماء مستعارة (خزعل - خريبط - فنر) وهي أسماء بكل الأحوال لا تحيل إلى معنى في اللغة العربية، فمن أين كان مصدر اشتقاق هذه الأسماء، هل من متداول الأسماء الشائعة في البيئة النجدية...! في حين أن (أرض السواد) لم تستعر اسما روائيا لـ (داوود)، بل اعتمد ت الاسم الحقيقي للشخصية التاريخية المعنية توثيقيا: أي حافظت على اسم شخصية الحاكم المعروفة (داوود باشا) في أوائل القرن التاسع عشر في تاريخ العراق الحديث، الأمر الذي من شأنه أيضا أن يثير

التساؤل حول أسماء رجال القصر المعتمدين من قبل داوود إن كانت أسماء حقيقية أم استعارية؟

التناظر بين الأدبي والتاريخي:

إن الروايتين الملحمتين (مدن الملح - أرض السواد)، تقومان على ذلك التناظر القائم بين الأدبي / التاريخي، فالأدبي يتصل بالعالم السفلي للشخصيات المتخيلة بوصفها عوامل سردية، وبذلك فإن الأسلوبية الروائية ستتبدى عن وظيفة تعبيرية شعرية تومئ إلى الواقع وتوحي به دون أن تشير له في تحققه التوثيقي، في حين أن التاريخي يستخدم الأسلوبية ذات الوظيفة الإشارية الإخبارية التي تشير إلى الواقعة المختارة، المنتقاة بأسلوبية سوسيو- دلالية إيحائية، وهكذا تتحقق العلاقة بين (faction) و(fiction) أي بين المتحقق والمتخيل، وهكذا يتداخل السرد الحياتي بالقص الروائي، كيف تترأرأ هذه العلاقة متحققة في كتابة منيف الروائية؟

إن أحد القوانين الرئيسية للواقعية وفق أدبياتها النظرية، هو ما تطلق عليه نظرياتها (النمذجة - التنميط) ومن خلال هذه النمذجة يتم التقاط «خبث الواقع» وفق تعبير لوكاش أو« القيّم تاريخيا» بتعبير بريخت، أو «شيطانية الواقع» حسب تعبير لينين، الذي على الأرجح يستمد الاثنان (لوكاش وبريخت) اشتقاقاتهما المفاهيمية من مصطلح لينين، أي بالمآل هل يمكن إعادة صياغة هذا المفهوم بصيغة أقل مجازية واكثر مباشرة، للكشف عن «بنية اجتماعية من خلال تجربة فردية» بصيغة عبد الله العروي؟

في روايات منيف التي تنتمي للواقعية دون إعلانات أو استعراضات أوبراهين،أي ببداهة الحس الإبداعي السليم، لا نجد هذه النمذجة، بالصيغة المشار إليها أعلاه، بل النموذج عنده يتشكل بصيغة

جماعية بالأصل بوصفها مجموعة افراد، حيث الجماعة هي التي تمثل البنية الاجتماعية بما هي بنية وليست وظيفة أي القواسم المشتركة المشكلة لتكوين البنية، ويتمثل ذلك بالقاع الشعبي كمنظومة قيمية، كما في ملحمتيه المذكورتين، فإذا كان الفرد يمثل النواة النموذج لبنية المجتمع الليبرالي، فهل رؤية منيف للتضاد في المجتمع العربي بوصفه تناقضا بين المجتمع والسلطة لأنه لم يبلغ مستوى: المجتمع- الدولة، وهي الرؤية التي تتيح لنا على مستوى التحليل السوسيولوجي للشكل، أن نستنتج أن الفرد في مجتمع وثنية السلطة الشمولية عربيا، لا مجال له لممارسة أي شكل من أشكال فرديته المستقلة من خلال الولاية على نفسه؟

وعلى هذا فليس ثمة خيار سوى جماعية النموذج الذي يعني بالدلالة السوسيولوجية ذلك النموذج الذي يتشخص في صيغة المجتمع الأهلي العضوي: رابطة الدم والقرابة دون أن يرتقي إلى سوية الرابطة (المواطنوية) السوسيولوجية التي ينتجها: (المجتمع المدني) في مواجهة السلطة التي تبتلعه وتحيل دونه وممكنات التأسيس للدولة الحديثة: دولة الحق والقانون، ومن هنا هل يحق لنا أن نستنتج أن بناء الرواية عند منيف يتناظر تكوينيا مع تكون بناء السلطة (التابعة) كما في مدن الملح أو السلطة (الوطنية)، لكن ذات الروابط العمودية العضوية كما في أرض السواد!؟

(هذا الغيم جاب هذا المطر)، ذلك المثل البدوي يلخص بالتجربة الحياتية المعاشة أطروحة هيغل عن التاريخي الذي لا يكون تاريخيا إلا عندما يمكن اعتبار الحاضر- نتيجة تلك الأحداث التي تؤلف في سلسلتها الشخوص والأحداث المطروحة- حلقة جوهرية.

هذا المثل البدوي، المتأول نظريا في الأطروحة الهيغلية يشكل الأس اللباب الذي ينهض عليه عالم رواية عبد الرحمن منيف، على

مستوى البناء، الموضوع، الحكاية، المنظور، ومن ثم رؤية العالم التي تنسرب في خلايا النص، فتصوغ كل عناصر التشكيل فيه.

هذا المثل يتكرر، ويتردد كثيرا في مدن الملح، وإذا كانت الإشارة إليه في أرض السواد طفيفة، لكنها أيضا تتأسس بنائيا ودلاليا على هذا القول.

ربما أمكننا في هذا السياق استعارة «التاريخانية» بالدلالة التي اقترحها عبدالله العروي وياسين الحافظ، على اعتبار أن هذا المصطلح يشير إلى القراءة التأويلية للتاريخ، فكريا أو سياسيا أو إبداعيا، وبذلك فإن هذا المصطلح يساعدنا على تجنب اللبس عند الحديث عن التاريخ في الرواية، وهو ذو أهمية كبيرة في ملحمتي (مدن الملح وأرض السواد)، أي يجنبنا عملية الخلط بين التاريخ كقوة فاعلة في الزمان والمكان بوصفه قانونا، والتاريخ بوصفه لحظة معينة في الزمان تأريخا وتوثيقا. ففي المفهوم الأول تكون القراءة والمساءلة والتأويل والتفسير، وفي المفهوم الثاني تكون الوثيقة: الوقائع والأحداث المؤرخة. في المفهوم الأول تكون القراءة الأدبية التي تومئ، توحي، تقرأ وفق منظورها، رؤيتها، وفي المفهوم الثاني تكون القراءة الموضوعية التي تشير إلى اللحظة، الواقعة، تحددها، تؤرخها، تموضعها، فالوظيفة الأسلوبية عندها ستكون وظيفة إخبارية.

إن الحدود تتداخل إلى حد بعيد بين التاريخانية والتاريخية في مدن الملح لكنها في أرض السواد، تبدو مساحة الأدبي، التأويلي، التخييلي أوسع، منها في مدن الملح، ما مدى مشروعية هذه القراءة وهذا التأويل؟

هوية الأنا / الآخر الغربي:

في الروايتين: (مدن الملح -أرض السواد)، هناك مشكلة العلاقة

بالآخر (الغرب)، أي هناك مشكلية الهوية، وتاريخانية صيرورتها وهي تتأسس على تاريخ سيرورتها الوقائعية هنا وهناك، بين المجتمع الخليجي (مدن الملح)، والمجتمع العراقي (أرض السواد)؟

لكن دراما الصراع تنتهي في الرواية الأولى إلى أن الآخر (الأمريكان) يستتبعون كل القوى الفاعلة في فضاء الرواية: (السلطة، الاقتصاد، السياسة) لما يستجيب لإرادة القوة وإرادة المعرفة المتضافرة حول محور الفعل (الأمريكاني)، في حين أن (أرض السواد) تنتهي بالانتصار على (الباليوز) والقنصل الذي يطلب إعفاءه، ويرحل، وتتحقق إرادة السلطة والشعب في تحقيق الاستقلال والسيادة، من خلال تضافر الإرادتين: الحاكم والمحكوم.

هل المغزى الدلالي لذلك هو وضع نموذج دولة داوود باشا بوصفها تمثيلا لجذر الخصوصية العراقية الوطنية الحديثة في صيغة العراق الحديث الذي يتميز -في الآن ذاته- بخصوصية الامتداد عمقا في تاريخ البشرية، وأن هذا البلد كان عليه أن يدفع دائما ثمن تمسكه بهذه الهوية حتى غدا (أرض السواد) من غزارة الدماء التي تدفقت على أرضه عبر العصور، حيث تقتطع الرواية مقطع تشكل العراق الحديث منذ داوود الذي اختارت الرواية لحظته وصولا إلى اللحظة الحاضرة. . . ؟

أم أن المراد هو تقديم نموذج لممكنات تطابق تطلعات الحاكم مع شعبه، بحيث تقدم نموذج دولة داوود كأمثولة من التاريخ، لكي يستجلي الراهن صورته في مرآة تلك اللحظة من الماضي، لنقد النخبة الحاكمة الراهنة وبلوغ مغزى أن لا مناص أمامها، سوى البحث عن هويتها الوطنية - إن كانت صادقة - في عمق وجدان ضمير شعبها، إذ ينبغي لهذه النخبة أن تعيد ترتيب العلاقة مع مجتمعاتها بوصفها هي الدرع الحقيقي في اللحظات الفاصلة، لتأسيس علاقة جديدة بين

الحاكم والشعب قائمة على احترام إرادة محكوميه، والاستجابة إلى معاناتهم كما كان يفعل داوود؟

الشخصية كصيرورة أو وضع:

- في مدن الملح شخصيات تتطور أي تتحول بفعل الحدث النفطي، فهي -والأمر كذلك- شخصيات صيرورة وتحول، بينما في أرض السواد الشخصيات لا تتطور، لا تتغير: أي هي شخصيات وضع قائم، كينونة ثابتة. . . هل نفسر ذلك بقصر الفترة الزمنية التي تناولتها أرض السواد وهي فترة استيلاء داوود على السلطة، ومن ثم عرض قطاع مرحلة من حكمه؟ أم أن هناك ضغطا من قبل اللاشعور المعرفي والثقافي، أن أساس أرض السواد راسخ برسوخ مدنيته الزراعية العريقة التي تمتد إلى آلاف السنين، بينما إنسان الجزيرة في (مدن الملح) هو إنسان الهجرات الدائمة ومن ثم الاستعداد للتغيير وفق معطيات المكان الذي ينتقل إليه، لأنه لا يمتلك رسوخا وعمقا في المكان، ولعل المرحلة الأموية مثال صاعق على هذه القدرة في الانتقال من مرحلة النظام القبلي إلى النظام الإمبراطوري، وبسرعة صاعقة من حيث الزمن، عسكريا وحضاريا ودهاء سياسيا؟

إن جابر عصفور يرى في كتابه (زمن الرواية) أن «هاجس التغير» هو الهاجس المسيطر إلى حد التهوس، على الرواية العربية، وهو يتصل بـ (ملحمة البحث عن الهوية) هوية الأبطال، هوية الأمة، ورحلة البحث عن الهوية الاجتماعية يناظرها رحلة هوية البحث عن النوع الأدبي الذي يجسد هذا البحث ويتجسد به.

إلى أي حد يمكن أن نتلمس هاجس التغير هذا، متحققا بملحمة البحث عن الهوية في مدن الملح، حيث حركة الزمان والمكان هي حركة البحث عن الشكل الذي سيؤول إليه المجتمع، أي الهوية التي

سيكتسبها، وهو يتغير، بينما مسألة الهوية واضحة، وراسخة في أرض السواد، والصراع في الرواية يعبر عن ملحمة الدفاع عن الهوية، في حين أننا في مدن الملح نتابع تفككها وإعادة انتاجها وفق حاجات الآخر الأجنبي الذي يعيد صياغتها؟

يقول ملفيل «من أجل ابداع كتاب كبير ومؤثر يجب أن يكون لديك موضوع كبير» وروايتا (مدن الملح - أرض السواد) تجسيد عملي لهذه المقولة، ترى هل طاف تفكير منيف بذلك - قبل الشروع بالكتابة - أي التفكير في موضوعة ملفيل هذه؟

فتنة الأدبية الشعرية:

الشعرية في الرواية انسربت من القصيدة إلى الرواية تجسيدا لتوحد الأبطال المأزومين الاشكاليين الذين تتباعد المسافة بين ما يتطلعون إليه من مبدأ الرغبة وما لا يكون سواه وفق مبدأ الواقع.

إن ولع روايات منيف باللغة واضح ظاهر فهو يدللها، ويلاعبها، ويداعبها، من خلال التوفر على ذخر كبير من المفردات، والتوفر على إحساس وشعور عميق بها وبجمالياتها، ولهذا فإن النص يداورها، بالإيقاع نفسه الذي يداور فيه الشخصية، حيث يتمثلها برهافة وإحساس عميق بنبضها وحساسيتها، فتطاوعه لينة العريكة، مستجيبة، مدلهة أمام الدلال الذي يحيطها النص به وهو يقارب موضوعاته وأحداثه وشخصياته وحكاياتها. . .

كل ذلك يستثير مساءلة مشروعة للنص عن اولوياته في مبادهة الشروع في الكتابة إذ يقاربها بكل هذا التبتل والخشوع: أي الشروع بعمل روائي، هل الأولوية للموضوع الكبير، أم للحكاية وشكل تكوينها البنائي، أم للشخصيات؟

مهما حاول نص منيف أن يخفي ولعه باللغة وتشكيلاتها المجازية

والجمالية وراء قناع الراوي المحايد، فإن فتنة الشاعرية سرعان ما تخرج السرد عن حياديته الموضوعية وايحاءاته السوسيولوجية، أمام غواية البذخ المجازي، فعندما يتم الحديث عن أسراب الطيور النهرية بلونها الأبيض الناصع، فإن السرد يجنح لتصويرها شعريا: «فكانت مثل ضحكات الأطفال»!.[15]

لقد أراد تهريب هذه الصورة وسط تحشد السرد، فنسب الصورة إلى الأسطة إسماعيل الحلاق، لكي يبرئ الراوي من الذاتية الانفعالية وشطحات الخيال الشعرية، لكن الواقع يقول أن ليس هناك (حلاق) قادر على تقديم صورة شعرية حداثية يبلغ الإنزياح فيها هذا الحد من تداخل معطيات الحواس! كيف يمكن تحقيق علاقة متوازنة روائيا بين الوظيفة التعبيرية الشعرية للجملة، والوظيفة الإشارية الإخبارية الموضوعية السوسيو- دلالية؟

إن من يقرأ أعمال منيف يلاحظ اهتماماته بالشخصية، بوصفها دورا وعنصرا فاعلا في منظومة الخطاب، أي بوصفها صوتا وإن كان مغايرا ومختلفا ومتعددا، إذ التعرف عليها لا يتم من خلال المشهد السردي، بل من خلال روي حكاية الشخصية من قبل الراوي، ولعل هذا ما يفسر افتقاد رواياته للشخصية الفردية العاملية والفاعلة في المتن الحكائي التي يتم تقصي فرادتها وكيانيتها العاملية، باستثناء المحملجي في «مدن الملح»، بينما التغير الذي يلحق بالمكان يترك آثاره على الشخوص، حيث التحولات المصيرية الكبرى للشخصيات في (مدن الملح) يحكم منطوق بنائها، بينما في أرض السواد عبر أجزائها الثلاثة، فثمة زمن إنتشاري يتسع حضور الشخصيات كوضع فيما هو عليه وليس فيما ينبغي أن تكون عليه وفق منطوق الصيرورة والتحول، أي أنها

(15) الرواية - الجزء الثاني - ص 128.

شخصيات منتشرة في الفضاء الروائي زمانيا ومكانيا لا تتغير مصائرها على مدار الرواية.

يمكن للمرء أن يغامر باستخلاص نوع من المعادل المجازي الذي ينتج تناظرا بين زمن منتشر، ومكان منتشر: أرض منتشرة بانتشار اندياحات الأنهار والفيضانات، وجغرافيا الأرض في (أرض السواد)، بينما يتذرر الزمن في (مدن الملح)، تذرر رمال الصحراء، وتذرر الملح الذي راح يشكل ملاط بناء المدن النفطية، وبناء الرواية التي تسجل تاريخا مذررا، تاريخ انتقالات وتحولات غير مندمجة عضويا، ولا متلاحمة تكوينيا. . يتذرر الزمن في مدن الملح، بينما في أرض السواد فإن الزمن يتكور مندمجا باتجاه مطامح الشخوص في بناء الدولة الوطنية المستقلة، في حين أن تذرر الزمن في مدن الملح كان ايماء لتذرر البشر والأمكنة التي تطمح الشخصيات فيها للتكتل المكاني والزماني والبشري، من أجل بناء الدولة الخاصة التي يملكها زمن الآخر (الأجنبي) وهي لا تملك زمنها الذي تصارع على انتزاعه وامتلاكه بمعركة شديدة مع الذات بالدرجة نفسها التي يفترضها الصراع مع الآخر؟

هل إشارات عبد الرحمن منيف الدائمة إلى اهتمام داوود باشا بالشعر والشعراء هو إشارة دلالية إلى التراتبية الأدبية في النسق الثقافي العربي الفحولي الذي يرتفع بالشعر ليكون فن السادة والأعيان والسلطان، بينما يبقى القص فن العامة الذي يتداوله الناس في مقهى الشط؟

لا شك أن شخصية داوود هي شخصية حقيقية، لكن إلى أي حد يمكن اعتبار الشخصيات الأخرى التي تشكل طاقمه، بطانته الحاكمة، هي حقيقية أيضا، أي إلى أي حد التزم النص بـ«الميثاق المرجعي»، وفق تعبير علماء السرديات، أي انتاج التطابق بين المحفل السردي الداخلي للنص، وما يعادله في الواقع الخارجي وفق المنظور السوسيولوجي؟

فإذا كان قد التزم بــهذا «الميثاق»، بالنسبة لشخصية داوود فهل الأمر نفسه ينطبق على قائد جيشه الآغا (عليوي - ناطق افندي - فيروز -عزرا أفندي - القنصل ريتش - طلعة باقة - الكيخيا - ساسون - ميناس - صفوت - مرداع).

المثقف في (أرض السواد) لا قيمة له، سوى المثقف السلفي، مثقف الفتوى والشرعية للسلطة، فهل صورة المثقف العراقي اليوم، الملتحق بمعارضات أجنبية: إيرانية أو تركية أو أمريكية، دفعت الرواية لعدم الثقة بالمثقف، ومن ثم المراهنة على الشخصية الشعبية الوطنية التي تتحمل اليوم كل الأوزار، أوزار نخبتها الحاكمة، ونخبتها المثقفة، ونخبتها المعارضة شيعية كانت أم سنية أم كردية أم «يسارية»، حيث الجميع ينتظر الخلاص على يد الخارج؟

الدين الرسمي/ الدين الشعبي:

- لقد أشعلت الرواية حربا طريفة بين (الملا) حمادي، وسيفو، حيث خوف الأول الدائم من الثاني أن يصعد إلى المئذنه مشهرا بالتقوى الزائفة، والورع الكاذب للملا، لقد أرادت الرواية من خلال هذه العلاقة الصراعية الودودة في المآل، أن تقيم تمايزا بين الإسلام الرسمي الممثل برجال الدين الذين هم في أغلبيتهم فقهاء للسلطة روائيا-تاريخيا أو كما سماهم الآغا (اللقامة)، وقد برزت هذه الصورة من خلال الفتوى التي يستخلصها داوود من رجال الدين بضرورة حرب البدو (الكفار)، وبين الدين الوطني الشعبي بوصفه عنصر الهوية الثقافية لأمة لا تزال أغلبيتها أمية، وهذا الدين الشعبي هو دين التسامح، والتوادد والتضامن، والمحبة، والموقف الوطني...!

من هذا المنطلق المتسامح يحضر(مشروب العرق) بوصفه عنصرا «ثقافيا وطنيا» يشترك فيه الجميع (الفوق والتحت)، حيث نادرون هم

الشخصيات الذين لم يشربوا عرقا، على طول الأجزاء الثلاثة للرواية.

وبروح التسامح هذه، لا يعدم النص، كما الحياة، أن يجد رجال دين متسامحين ولو برغماتيا، كـ(شمسي أمين) المورط بالكيخيا المزواج الذي عليه دائما أن يجد له حلا لزواجه وطلاقه، فيطلق واحدة ويستبدلها بالأخرى، وإذا مرض عليه أن يفتي بـ«دواء الأرمن» الذي هو الاسم المتداول مجازيا لـ (مشروب العرق)، فلقد اضطر أن يفتي في «ان دواء الأرمن في حالات وبمقادير معقولة، اذا طلبته نفس المريض فلا يعتبر حراما أو معصية»؟[16]

- الجملة السردية في حالات كثيرة تقوم على دمج صوتين متغايرين، صوت الراوي المحايد وصوت الشخصية الذاتي الرغائبي، فتنتج المفارقة من خلال استبطان الجملة بالسخرية والتهكم، كفتوى شمسي أمين السابقة، لكنها المنطوية على السخرية البيضاء التي تنير الموقف، الحدث، الشخصية من الداخل، فتضفي على الكتابة طزاجة وحيوية، وعلى الحياة القاتمة بعض الألوان الزاهية، رغم كل الزهور السوداء الملقاة على صليب الواقع المصور روائيا؟

السرد / الزمن:

إن حركة السرد في (أرض السواد) انتشارية دائرية كما أشرنا، إذ حركة محور التزامن يتغلب على محور حركة التعاقب، بينما محور الحركة التعاقبية هي التي تحكم (مدن الملح)، فإلى أي حد يمكن الركون إلى هذا التوصيف لحركية السرد في كلا الملحمتين؟

إذا صح توصيفنا لحركة الزمن كما أسلفنا، فهل يمكن قراءته دلاليا على أن الزمن التصاعدي في (مدن الملح)، كان تعبيرا عن تصاعد زمن

(16) أرض السواد - الجزء الثالث - ص 363.

خارجي طارئ على فضاء الرواية مكانا، بشرا، حيث نموذج التكوين البنائي، كان يسير باتجاه الانحلال الداخلي، الذوبان، القلع من المكان، الاضمحلال، حيث تلاشي (النموذج الأصلي) لصالح النموذج الطارئ، الذي يقوض الأصلي إذ يذوبه، لصالح نموذجه المثال متمثلا في (الحداثة الأمريكية)، في حين أن الحركة الانتشارية الدائرية في أرض السواد كانت تشير دلاليا على ازدياد شدة الترسخ في المكان والانشداد إلى هويته، ومن ثم فان حركة البناء كانت حركة تستمد مرجعيتها من زمن داخلي، يريد أن يمتلك زمن العصر، فالدولة التي بناها عبد العزيز في الجزيرة العربية كانت منذ نشأتها الأولى دولة تابعة بالأصل، لأنها ظلت محكومة في توسعها وانتشارها بالخطوط الحمراء الانكليزية، بينما أصّل داوود للدولة الوطنية التي لا زالت حتى اليوم تدفع ثمن هذا الرسوخ اضطرابا وفتنا وحروبا داخلية تصدع وتزلزل أناها التاريخية وذاتيتها الحضارية الثقافية العميقة الجذور، ولهذا ظلت تترع أراضيها بالدماء حتى بقيت على مدى الأزمان أرض السواد... فإلى أي حد تتحق هذه القراءة الدلالية في تعيين المغزى الدلالي للنصين الروائيين الملحميين (أرض السواد -مدن الملح؟

تعدد الأصوات وحق الكلام:

إن نص عبد الرحمن منيف قادر على محاكاة كل الأصوات، حيث الحرص على استقلاليتها وممارسة سيادتها في القول والتعبير واللهجة، وبذلك فان الكتابة تحقق حريتها عندما تتمكن من خلق عالم يتساوى فيه الجميع من حيث الحق بالكلام (الباشا وحسون، العاهرة والفاضلة، عوالم الفوق وعوالم التحت) كلهم يحضرون بالتساوي في عالمه الروائي، الأمر الذي من شأنه أن يجعل من فعل الكتابة والابداع، فعل حرية ومساواة، ردا على واقع قامع للحرية ومدمر

للمساواة، بذلك تتدمر علاقات التراتب (الهيراركية) بين المركز والأطراف، بين الجابذ والنابذ، بين العالم العلوي والعالم السفلي، وذلك عندما يتساوون في الحيز الذي يشغل فضاء النص، أو الفاعلية في الحدث، أو الموضوع الذي ينصب عليه الوصف، فالكل منخرط في عالم كرنفالي تتحطم فيه الحواجز والحدود، وإذا كانت هذه الكرنفالية في أحايين كثيرة بدت سوداء تقطر دما، لكنها - مع ذلك - تجد دائما الوقت الكافي للفرح والبهجة والمزاح واللعب ونصب الأفخاخ والمقالب وسط كل هذه القسوة، قسوة الطبيعة (الفيضانات) قسوة علاقات السلطة (مقتل بدري المأساوي) أو(احتزاز رأس سعيد ببلطة عليوي)، بل وحتى قسوة الناس الطيبين عندما يتسلون بإيذاء حسون رغم كل ما يظهرونه من النوايا الطيبة والبريئة؟

هذه الكرنفالية التي تتيح لكل عينات البشر التواجد المتساوي في فضاءات الرواية فإنها تنتج بشكل متناظر علاقات التساوي والتكافؤ على مستوى العناصر التكوينية للبناء الروائي، فتارة يغدو النص حكاية المكان: حيث يغدو العراق هو البطل روائيا، وتارة الزمان: حيث اللحظة التاريخية التي تؤسس لممكن السيادة الوطنية متمثلة بنموذج داوود تارة، وتارة أناس مقهى الشط (سيفو - الأسطة إسماعيل - الأسطة عواد - الحاج صالح. . . الخ) فالكل يتبادلون دور البطولة الذي يعني على مستوى المحفل الأدبي التواصلي: إن الحرية فلسفيا والديمقراطية سياسيا تشكلان هاجس روايات منيف دلاليا على مستوى الوظيفة المعرفية والايديولوجية والسياسية، حيث تغدو هاجسا إبداعيا ليس على مستوى الموضوع والمضمون والمغزى فحسب، بل وعلى مستوى الشكل والبناء وتكوين البنية الروائية ذاتها؟

رغم هذه الكرنفالية: التعدد الصوتي والتدرج اللوني وسيادة النسبي، فإن منظومة القيم لاتزال في هذه الرواية مستمرة بذات المعايير

الأخلاقية التي تسود أعمال منيف، وهي المنظومة المؤسسة على مبدأ: (الإنسان خيّر بالمطلق، وشرير بالنسبي)، ولقد عبر عن هذه الموضوعة الصديق د. فيصل دراج عندما سأله في حوار لهما في (مجلة الحرية) حول إحلال منيف للرثاء محل الإدانة وللشفقة محل الكراهية، وكان قد سبق لمنيف في إحدى الندوات له في مدينة حلب،أن سئل حول هذه الموضوعة في رواياته السياسية: (شرق المتوسط - الآن. . .هنا) وفحوى هذا السؤال: إن تصويره للقمع يؤدي إلى إثارة الذعر في نفس المتلقي أكثر مما يثير الكراهية والغضب ضد الجلاد، فالقارئ يتعاطف مع البطل المعذب، لكن النص يضرب صفحا عن الجلاد فلا يبقى سوى فعله المستنكر والمدان ايديولوجيا وأخلاقيا وعاطفيا، وذلك لأن النص لا يستحضر الطاغية والجلاد مشهديا في متن الحدث الروائي، لكي يضعه في دائرة الضوء الباهر بهدف الكشف عن وحشيته أو الكشف عن صغاره وجبنه مشهديا أمام الباصرة الحسية للمتلقي كما يفعل روائيو أمريكا اللاتينية ساخرين من جنرالاتهم الذين (لفتوقهم صفير)؟.

إذا كان في (مدن الملح) بعض الشخصيات الكريهة، خاصة رموز السلطة، فإنهم مع ذلك يقدمون كضحايا، إلا أنه في «أرض السواد» لا وجود لشخصية تدعو للكراهية حتى ولو كان الآغا عليوي الممتلئ بالشراسة، فشخصيات القصر بدءا من الوالي (داوود) انتهاءا بكل بطانته، بما فيهم مسؤول المالية الشحيح (نادر)، فإنهم جميعا إذا كانوا لا يثيرون التعاطف فإنهم لا يدعون إلى النفور، أما بالنسبة لشخصيات مقهى الشط، شخصيات عالم التحت، فكلهم قدت قلوبهم - مثل حسون - من ذهب، ترى هل هذه الذهبية هي ذهبية طيبة هؤلاء الناس فحسب، أم هي ذهبية قلب منيف الذي يبدو أنه لا يعرف الكراهية والحقد، وربما أن هذا القلب ذا البريق الأبيض هو الذي يدفع به إلى

اعتبار القمع بحد ذاته هو عدوه اللدود، لكنه لا يستطيع - لبياضه - أن يواجه كل هذا القمع بلغته الشرسة ذاتها، فلا يجد إدانة أكثر من تصوير بشاعة القمع في ذاته، ألا يكفي القمع بشاعة أكثر من بشاعته في ذاته وفق منطوق رحمانية منيف؟

الوهم/ التخييل- دراسة في الشخصية الروائية «المحملجي المُنْبَتّ» الوهم/ التخييل:

عبد الرحمن منيف من تلك الندرة المتبقية للثقافة العربية والأدب العربي، الذين يؤمنون بشرف الكلمة وكرامتها ونبلها القيمي النسبي التنويري في زمن مطلق الانهيار والتردي والانحطاط والظلامية، زمن هرولة الساسة، وراكبي درجات الثقافة للتسابق المحموم على احتلال كرسي في جحيم المستبد العربي، لينال الواحد جذوة نار من جهنم كبرياء هذا المستبد ليحرق بها شرف المساواة في الانسانية على حد تعبير الكواكبي. فالرجل لا يزال (تقليديا محافظا)، وذلك لأنه -ككل المبدعين بحق على طول التاريخ- لايزال يؤمن بالثوابت، أي ثوابت القيم الأخلاقية: أي قيم الحق والخير والجمال والوطن والعقل والحرية، والسيادة والتقدم، وأن للمعنى معنى، وأن الحياة لا تعاش بلا معنى، وأن عالما يقوده الاستبداد نحو المجهول والمستحيل والظلامية هو عالم لا يستحق أن يعاش.

الرجل لا يزال مع الأقلية (المحافظة) في الثقافة العربية، بالمعنى الايجابي للمحافظة على الثوابت: ثوابت النهضة والتنوير والتقدم. فهو لم «يتعولم» ولم «يتحدثن» حيث لا يزال مع بداهة الحس السليم والمعنى العادي للكلمات والحدو والتعاريف، فالوطن تعريفه الوطن، والأمة هي الأمة، والتاريخ هو قوانينه، والجغرافيا لا تتبدل، والجلد لا يخترع، والشعر لا يستعار، والوجه ليس تعريفه قناع، والرجل هو

الرجل، هو أسلوبه، تفكيره، موقفه، وهو لايختار أباه وأمه وشعبه وأمته، والثقافة هي فكر وسلوك وممارسة حياة وتاريخ وطن، ومستقبل أمه، وهوية شعب أنتجته هذه الثقافة، بمقدار ما أنتجها، فإذا هي هو، وإذا هو إياها، فهي ليست بحاجة إلى «حدثنة أو ترثنة» إنها هوية شعب، وإرادة أمة تتطلع لامتلاك مصيرها، سيادتها، إرادتها في التموضع بالتاريخ الكوني، دون عسف ولا إكراه، كحق لكل البشرية في التقدم والحرية والعدالة.

هذه المنظومة من القيم والمفاهيم والمعاني التي يبدو القابض عليها اليوم كالقابض على جمرة من نار، هي التي يتشكل منها الفضاء الروحي والقيمي والثقافي للنص الروائي الذي أنتجه منيف منذ رويته الأولى: (شرق المتوسط) إلى روايته: (شرق المتوسط مرة أخرى «الآن. . . هنا»).

الكتابة الروائية كسيرة ذاتية

فيصل درّاج

تنطوي أعمال عبد الرحمن منيف على سيرتين لامتكافئتين: سيرة ذاتية محدودة تردّ إلى الطفولة والصبا، وسيرة فكرية توكل إلى الرواية صياغة فكر الروائي في مراحل مختلفة، وتضع أمام القارئ أحوال العالم العربي، من وجهة نظر ترصد السلب المتعدّد وأسباب ظهوره. ومع أنّ رواية منيف، التي تشتق السياسة من التاريخ، توحي بأنّ الشخص الكاتب يقوم خارج عمله، فإنّ طرح الأسئلة وصياغتها روائياً يقول بشيء مختلف، ذلك أنّ منيف لم يكن مؤرخاً ولا عالم اجتماع ولا هو بالكاتب المأخوذ بتوليد الحكايات، بل كان، بوضوح وبساطة، مثقفاً، وطنياً يشرح لذاته ولغيره بواعث النهضة العربية الومضية وما تلاها من سقوط مستديم. تضمّنت رواية منيف، بهذا المعنى، نصّين متداخلين: نصّاً عن «تاريخ العالم العربي الحديث»، ونص عقل فاعل قرأ التاريخ ورفضه، وطالب بتغييره.

1. منيف وسياسة الكتابة:

أنتج منيف «رواية سياسية»، كما يقال، تواجه السلطات العربية القائمة، وتتطلع إلى شعوب يقظة تبني سلطات صالحة بديلة. لا يقول

تعبير «الرواية السياسية» شيئاً كثيراً، ذلك أنّ الرواية، تعريفاً، نص ينقض الحاضر ويرى إلى مستقبل مغاير. ربما جاء نعت «الرواية السياسية»، الذي ارتبط بمنيف، من رواياته عن السجن والنفط وعن مواطن مهزوم بلا مواطنة. . . مع ذلك، فإنّ صفة «السياسي» لا تأتي عن الموضوع بل عن طريقة الكتابة، التي تحوّل «السياسي» خارج الأدب إلى موضوع سياسي داخل الأدب، متكئة على مقولة محددة هي: القارئ، بصيغة الجمع. ولهذا لا تطرح رواية منيف موضوع «الرواية السياسية»، الذي يقول شيئاً ولا يقوله في آن، إنّما تطرح سؤالاً آخر هو: سياسة الكتابة. سواء عالجت موضوعاً سياسياً مباشراً، أو موضوعاً آخر لا يمت إليه بصلة.

تقوم سياسة الكتابة على العلاقة بين الكاتب والقارئ، أو على العلاقة بين «الأنا» و«النحن»، إذ «الأنا» مبدع ينتج نصاً، وإذ الـ«نحن» جمهرة من القرّاء، يحاورها كاتب النص وتحاوره، وترى فيه مرجعاً يسجّل ما تهجس به. برهن منيف عن هذه العلاقة في «مدن الملح»، حين أعار صوته إلى جماعات لا تحسن التعبير، كما لو كان ناطقاً باسمها، أو كما لو كانت قد عرفته واختبرته وأوكلت إليه أن يقول بما لا تستطيع أن تصرّح به. ولعلّ هذه العلاقة هي التي أملت عليه أن يدخل «جماعات حاشدة» إلى روايته، يصفها ويصوّرها ويستعير منها الحكايات، ويقترح لها حكايات لم تعرفها. بيد أن هذه العلاقة لا تكتفي بثقة متبادلة بين الطرفين، ولو بقدر، ولا تطمئن إلى «ميثاق شرف»، يرضي «الأنا والنحن»، فهي تقوم، ولا تستطيع أن تقوم، في ميدان الكتابة، إلاّ على اللغة المشتركة، التي يتبادلها الطرفان دون الرجوع إلى القواميس، بعيداً عن مبدأ الفرق والمسافة. فإذا كان بعض الروائيين يرتاح إلى «لغة متفوّقة»، تخبر القارئ أنّه أمام كاتب يفوقه علماً، فقد آثر منيف أن يأخذ لغة «قارئه» وأن يعطيه لغته، وصولاً إلى

لغة واضحة يتوازعها الطرفان. وبسبب ذلك تحضر «العامة» في «مدن الملح وأرض السواد» بعاداتها وتقاليدها ولغتها محققة وظيفتين: وظيفة جمالية، إذ الشخصية الروائية من لغتها، ووظيفة معنوية، تبيّن أنّ الكاتب يعترف بشخصياته وتعترف به. تتعيّن «اللغة الوسطى» عند منيف حيّزاً نوعياً يشهد على الاعتراف المتبادل بين الروائي والقارئ، إذ لا اعتراف بين طرفين إلاّ بلغة مشتركة تقول بالمساواة بينهما.

أقام منيف سياسته الكتابية على الجهر بما يهجس به الناس ولا يجهرون به، متوسلاً عناصر ثلاثة: لغة الاعتراف المتبادل الرافضة للمراتب وتباين البشر، ومبدأ المساواة المتحقق مادياً في لغة شفافة يتبادلها الكاتب والقارئ، والتعددية اللغوية، التي لا تحيل إلى المراتب واختلاف إمكانيات البشر، بل إلى تبادل الخبرات المتبادلة ورفض احتكار «الحقيقة»، لأنّ الحقيقة هي جملة الخبرات الباحثة عنها.

2. منيف: وتصفية الحساب مع ماضٍ مخادع

في نقده لعالم عربي يتداعى، تحدّث عبد الرحمن منيف، ذات مرّة، عن: «جو السياسة الأميّة والمتقلّبة التي تغمر الساحة العربية من أقصاها إلى أقصاها»، وعن «سيطرة نمط من السياسيين الذين يتصفون بالتشاطر والقسوة الانتهازية، وصولاً إلى الخسّة في آن واحد». تتصف لغة الروائي بغضب لا ينقصه القرف، وبتشاؤم لا اقتصاد فيه، لأنّ التشاطر السلطوي المتوّج بالخسّة يغمر العالم العربي كلّه. يحيل الكلام الغاضب على عالم ارتاح إلى نعمة اليأس، ويتضمن بعداً ذاتياً خالصاً، فقد عرف منيف عن قرب النمط السياسي الذي أصابه، لاحقاً، بالقرف. فما كان، في زمن، يحجب التشاطر ويصرّح بـ «أهداف سامية». أسقط الأهداف، في زمن لاحق، واستبقى التشاطر.

ينتمي منيف إلى جيل من المثقفين العرب هزّه «سقوط فلسطين»،

فبحث عن بديل فكري ـ سياسي يردّ على الهزيمة ويستعيد فلسطين عربية خالصة. وكان البديل الموعود هو «العروبة المنظّمة»، التي يبعث جُنْدها سلطة قومية، وتستنبت قواها القومية من السلطات المتعددة وحدةً عربية. انتسب عبد الرحمن، مثل كثيرين غيره، إلى البديل الموعود وناضل في صفوفه، وانتقل مكرهاً من بغداد إلى القاهرة، وأعطى، فَرِحاً، جزءاً من شبابه وهو يتطلّع إلى «عاصمة الأمويين»، ويلتفت إلى «عاصمة العباسيين». وسواء كان في أطياف العاصمتين ما يبعث أحلاماً عريضة، أو يوقظ أوهاماً لها ملمس الأحلام، فقد رنا منيف، الذي عاش حياته كلها صادقاً، إلى مستقبل يحرّر العرب من عادة الهزيمة. اعتنق «الشباب القومي»، في ذلك الزمن، جواباً لـ«ساطع الحصري» بدا مبهراً. فحين سئل «الفيلسوف القومي» عن سبب هزيمة الجيوش العربية في حرب 1948، وهي سبعة، أجاب: «هُزمت لأنّها سبعة». كان في الجواب ما يقترح النصر، وكان النصر في إذابة الجيوش في جيش مفرد، وكان المفرد العربي قوام البديل الموعود، الذي ارتبط به عبد الرحمن مدّة ليست قصيرة.

بدأ منيف مثقفاً قومياً، جمع بين العقيدة والتحزّب، وجمع أكثر بين التحزّب وحس المبادرة. وهو ما جعله يعيش التحزّب من الداخل، ويتأمّل العلائق بين المبادئ والرجال، ويختبر «ساسة المستقبل»، الذين سيعتقلون المبادئ، ويحرّرون التشاطر. وعن الاختبار المر الطويل، صدر حكم عارف لا اختراع فيه ولا تجريد، وجاءت تلك النبرة الغاضبة، كما لو كان الرجل، الذي عاين المأدبة وعافتها نفسه، يبرّئ ذاته من صفوف انتسب إليها، ويدافع عمّا آمن به وعبث به «المتشاطرون». تنطوي النبرة على نقد، ونقد ذاتي، وتبرؤ وتطهير، وتعلن عن انزياح نهائي من المأدبة الملوّثة إلى أرض مغايرة. انزاح منيف من حيّز «السياسي المحترف» إلى فضاء الكاتب الناقد، الذي

يدافع كتابةً عمّا تطلّع إليه، ويكتب عن الذين عطّلوا أحلامه الأولى. كان، في الانزياح المأساوي، يستبقي الجوهري ويندّد بـ«القسوة الرخيصة»، وينتقل من عقيدة بسيطة مستباحة، إلى منظور فكري طليق يتضمّن القومي والتنويري والماركسي.. والواضح في هذا كلّه هو خيار الكتابة، التي تتحزّب بعيداً عن الموائد، وتعيد للتحزّب معناه النبيل. لهذا كتب منيف الرواية والمقالة والسيرة والدراسة التاريخية، وكتب عن الرسم أكثر من دراسة وكتاب. كان يكتب حرّاً ويحاور، بحرية أكبر، قارئاً محتملاً، يبني «الفكرة القومية» على مفهوم «المواطنة»، ويشتق السياسة من الحوار الجماعي، لا من إرادة فردية «أميّة ومتقلّبة».

وضع استبقاء الجوهري، كما التنديد بالانتهازية القاسية، في رواية منيف سيرة فكرية مقنّعة، تتحدّث عن الغايات المخذولة، وعن أسباب خذلانها المتوالدة، فمن عرفهم الروائي، في فترة التشاطر المقنّع، استمروا، لاحقاً، لعقود طويلة. ومع أنّ رواية «شرق المتوسط»، التي جاوزت اثنتي عشرة طبعة، تُقرأ كـ«رواية سياسية»، تندّد بقمع سلطوي غير مسبوق، فإنّ فيها احتجاجاً على «مآل قومي» وعد، ذات مرّة، بالحريّة. صدّق منيف الشاب، المتنقّل بين بغداد والقاهرة ودمشق، شعارات انتمى إليها، وكفر بـ«أصحابها» حين احتكروا السلطة وانتهوا إلى الخراب. ولهذا لا ترصد رواية منيف «السلطة الواعدة»، في وجوهها المختلفة، إلاّ لترصد فيها غايات كبرى انتظرها الروائي ولم تأتِ، فرثاها كتابة وسجّل في الرثاء وقائع ماضٍ ذاتي مغدور.

كان الخطاب القومي المبكّر قد جعل من «الوحدة العربية» هدفاً مقدّساً، و«أرجأت» السلطة المتحققة الهدف المقدّس واحتفت بالسجون. لم تعد السلطة، التي تغدو نظرياً قومية حين تحتلها «العروبة المنظمة»، وسيلة إلى غاية تتجاوزها، بل تحوّلت إلى وسيلة وغاية معاً. أنجبت الوسيلة ـ الغاية أهدافها المحايثة لها، حيث السلطة هي

الثروة، والجهاز السلطوي هو الذي ينتج ديمومة السلطة ويعيد فيها إنتاج الثروة المتراكمة. ولأنّ السلطة ـ الثروة تصوّر «عثماني» قديم منقطع عن الزمن الذي أنتج «القوميات الحديثة»، كان على السلطة ـ الثروة أن تستأنف الممارسات العثمانية، وأن تجعل «السجن» مرتكزاً سلطوياً جوهرياً. بهذا المعنى، فإنّ السجن، وهو موضوع عبد الرحمن في «شرق المتوسط» وفي «الآن هنا. أو شرق المتوسط مرّة أخرى»، يحمل دلالتين متكاملتين: فهو إلغاء لـ«الحداثة القومية» التي تستبدل بـ«الرعية العثمانية» شعباً عربياً يتطلّع إلى الحرية، وهو تعبير عن «اللاشرعية» لأنّ السلطة الشرعية، التي تقبل بالاختبار الشرعي وتعرض على الاحتكار القهري، لا تحتاج إلى السجون.

استنكر منيف في «سلطة شرق المتوسط» انزياحاً يدمّر الأهداف القومية وشروط الحداثة الاجتماعية. وبسبب هاتين الممارستين، اللتين أجهزتا على مشروع «العروبة المنظمة» الذي تلا سقوط فلسطين، جاء الغضب الشديد في رواية عبد الرحمن، الذي أملى عليه أن يعيد كتابة «شرق المتوسط»، بعد أكثر من عقد على ظهورها، كما لو كان يصفي حساباً يتأبّى على التصفية. استنكرت «الهنا والآن» ما استنكرته «شرق المتوسط»، واستنكرت الروايتان نظاماً تسلّطياً التبست فيه، بشكل مأساوي، «القومية العربية» بالقمع الموسّع. بل إنّ منيف، حين قاسم جبرا إبراهيم جبرا تجربة الكتابة المشتركة في رواية «عالم بلا خرائط»، وقع من جديد على موضوع القمع، مبعداً الروائي الفلسطيني عن جماليات «البطل الذي لا يهزم»، وواضعاً بين يديه سؤالاً سلطوياً مرعباً قاده، لاحقاً، إلى رواية كافكاوية عنوانها «الغرف الأخرى».

تأمّل منيف في «شرق المتوسط» سجناً مزدوجاً: سجناً صغيراً عناوينه الضحية والجلاد والزنزانة، وسجناً كبيراً هو مجتمع «المواطنين» الذين لم يدخلوا السجن بعد. وإذا كان في: «الأرض ـ السجن» ما

ينفي الوطن ـ المواطنة، فإنّ في الجلاّد المصنّم ما يهزم الفكرة القومية، قبل أن يذهب «جندها» إلى فلسطين. لهذا تستولد رواية «حين تركنا الجسر» الهزيمة من السلطة، وترى في السلطة ذاتها وجه الهزيمة الأكبر. وهذا ما دعا الروائي إلى أن يؤسس روايته، التي تحيل على هزيمة حزيران الشهيرة، على مجاز الخصاء، إذ المقاتل «مخصيّ»، وإذ إخصاء المجتمع شرط وجود السلطة وديمومتها. بيد أنّ الرعب الإنساني، الذي تسرده الرواية باقتدار كبير، لا يقوم في مجاز فكري قوامه العقم والخصوبة، بل في ذلك الخراب الروحي الشامل الذي يستوطن المهزوم «الذي لم يقاتل». ولعل أن قيمة الرواية كلها تكمن، فنياً، في تخليق الروح الإنسانية المعطّلة، متوسلة جملة من الإشارات الدالة المتكاملة. فالشتاء صقيعي في برودته، والأرض موحلة، والصيّاد التائه يمارس بطولته على كلب يائس، والطريدة متوهّمة، والطلقات خائبة، وأطياف الأجداد هاربة. . . ولهذا تحضر بطولة الكلام مؤمّنة للصيّاد المتوحد، تقنياً، مونولوجاً داخلياً شاسعاً، ومعلنة، على مستوى المعنى، عن روح مهزومة تحسن الكلام ولا تحسن تسديد الطلقات. في هذه الشخصية المهزومة، كما في شخصيات من روايات أخرى، يؤكّد منيف دور السلطة القامعة كخالق جديد، يمحو الطبائع الإنسانية السويّة ويستبدلها بأخرى، غادرتها العفوية والمبادرة والبراءة، واستقر فيها العقم والشلل والتيه المنفتح على الموت والخراب.

بعد خطاب روائي يساوي بين السلطة والهزيمة، يأتي خطاب يستكمل ما قبله، يساوي بين السلطة والموت، وبين السلطة القاتلة والحداثة الفاسدة. أقام منيف روايته «النهايات» على جملة من التعارضات القاطعة بين السلطة ونقائضها: عارض السلطة الملوّثة بالصحراء الطاهرة، والصيد القاتل بالصيد الطبيعي وابن المدينة الكاذب بـ«ابن الطبيعة» البريء، وحيوانات الصحراء الطليقة بفحش السلطة

بسياراتها وطلقاتها ولهوها العابث وقسوتها المرعبة. . . ولهذا تعلن «النهايات» عن موت زمن البراءة وانتصار زمن السلطة، وعن موت الطبيعي والفطري والأليف، وانتصار الهجين والمصنوع والزائف. . . بيد أنّ منيف، وقد نصّب الصحراء أصلاً نقياً مقتولاً، يرفع التنديد بالسلطة إلى مستوى «التكفير»، ذلك أنّ الأصل مقدّس، وأن قاتل المقدّس ينتهك المحرّمات جميعها، وأن المكان ـ الأصل مرجع الحياة، وأنّ اغتيال المكان تحالف نهائي مع الموت ونصرة له. انتهى منيف في «النهايات»، وهو يقارن بين طلقات السلطة وعيون الغزلان القتيلة، إلى منظور متشائم مغلق، يقرن بين السلطة والموت من ناحية، ويعلن عن انتصار الموت على غيره من ناحية ثانية. وقد يبدو، ظاهرياً، أن في منظور الروائي ما لا يأتلف مع رؤية مغلقة التشاؤم، ذلك أنّ التحريض واسع وشديد الاتساع في خطاب روائي، يكتب «السياسة» أدباً ويحوّل «الأدب» إلى سياسة أخرى. مع ذلك، فإنّ في خطاب الرواية ما لا يطابق خطاب الروائي، كما لو كان التشاؤم العميق قال ما يريد أن يقول، تاركاً للروائي فسحة يتأمّل فيها الموت والحياة. ولن يختلف الأمر كثيراً في رواية «مدن الملح»، في أجزائها الخمسة، التي توهم بتأويل جاهز سريع، يأتي من النفط والسلطة المتنفّطة والشركات الأمريكية والمستشارين الذين يأتون ولا يذهبون. . . غير أنّ في القراءة المتمهلة ما يتجاوز التأويل «السياسي» السريع، ويبلغ مستوى أكثر عمقاً: قوامه الكتابة والموت والذاكرة، حيث الكتابة تحفظ ما مات، معينة ذاتها ذاكرة صلبة، تستعيد أطياف الذين فاتهم الانتصار، وتوقظ الأحياء السائرين إلى الموت.

اتخذ منيف من التجربة الروائية بديلاً عن التجربة السياسة، فهي مجال البوح الماكر الذي يدافع عن الطبائع الأولى، وهي السجل العملي الذي يحتاجه الباحثون القادمون عن الفضيلة. بل يمكن القول

إنّ تجربته الروائية لم تكن ممكنة من دون تجربته السياسية، التي زوّدته بمخزون دنيوي، ودفعت به إلى إعادة تقويم المخزون ونشره على الملأ. لم يحوّل الروائي السياسة إلى أدب، قائلاً بنص هجين يدمّر العلاقتين، بل أوجد حلاً أدبياً لدلالة السياسة، يقوم على بشر يتوازعون، بشكل متساوٍ، حقوق القراءة والكتابة والتأويل. أفضى حلّه الأدبي إلى: سياسة الكتابة، التي وجهها الآخر: سياسة القراءة. ولهذا يشكّل القارئ علاقة داخلية ثابتة في إبداع منيف، المتعدد الوجوه. لم تنفصل التجربة الكتابية عن المنفى ورخاوة المكان، التي تضيء سيرة إنسان عنيد، ارتضى لنفسه ما شاء، لا ما شاء له الآخرون، فانتقل بين أمكنة لا يراهن عليها واحتفظ بعدم الرضا. واتسعت هاتان التجربتان بـ«اقتصاديات النفط»، ذلك الاختصاص الذي درسه منيف في يوغوسلافيا، وقرأ به تحوّلات «النعمة الطبيعية» إلى «نقمة أبدية». لم يكن غريباً، في منظور يقرن بين السلطة والدمار الذاتي العربي، أن يكتب في الفترة ذاتها تقريباً رواية «شرق المتوسّط»، ورواية «سباق المسافات الطويلة»، التي تحكي دور الشركات النفطية في فرض سلطات سياسية والتخلّص من أخرى. ولعلّ العلاقة بين البنية السلطوية والثروة النفطية هي التي قادت منيف إلى عمله الكبير «مدن الملح»، الذي رصد تكوّن السلطة النفطية ورصد فيه تغيّرات «المجتمعات العربية المتنفّطة»، أي تلك التي أعادت الثروة النفطية صياغتها، سواء امتلكت النفط، أم هبّت عليها «عطايا النفط»، التي ألغت الفروق بين «الحواضر العربية التاريخية» وبلدات صحراوية ليس لها تاريخ.

امتزجت عناصر السلطة والمنفى والنفط وموهبة في السرد واضحة، وأطلقت رواية منيف، التي احتلت موقعاً متميزاً في الرواية العربية. احتقبت هذه الرواية سيرتين: سيرة ظاهرة هي سيرة السلطة

السياسية التي دمّرت المشروع القومي تدميراً كاسحاً، وسيرة مضمرة هي سيرة المشروع القومي المجهض، الذي يمكن بناؤه بشكل جديد. وما بين السيرتين تتراءى سيرة ذاتية فكرية، تسرد توليد الأحلام وانهيار الأحلام، التي هي سيرة المثقف الوطني الذي اعتقد، في شبابه، أنّ التشظّي العربي المتخلّف قابل للتوحّد في بنية عربية حديثة.

3. السلطة النفطية/ المجتمعات المتنفّطة:

في خمسة أجزاء، وفي ألفين وخمسمائة صفحة تقريباً، اقتفى منيف آثار حكاية النفط، منذ مطالع القرن العشرين إلى منتصف سبعيناته. لم يقتفِ آثار مادة طبيعية محايدة، تحتمل استعمالات كثيرة، بل قرأ اكتشاف النفط وتشكّل السلطة في سيرورة واحدة، منتهياً إلى أطروحات ثلاث: خَلَق مكتشف النفط سلطة سياسية تدافع عن مصالحه النفطية، استعملت «السلطة المكتَشَفَة» الريع النفطي في توليد جهاز أمني ـ إعلامي ـ أيديولوجي يحمي وجودها ويبرّر وظيفتها، وأنتج الريع النفطي المستثمر سلطوياً «نمط وجود عربي نفطي»، بما يجعل من السلطات السياسية العربية المختلفة علاقة داخلية في «السلطة النفطية المكتشفة»، وينقل المجتمع العربي كلّه من «الزمن الأيديولوجي»، الذي سبق هزيمة الخامس من حزيران، إلى زمن أيديولوجي ـ سياسي جديد، يجعل من الهزيمة الشهيرة معطى نهائياً. بهذا المعنى، درس منيف، روائياً، نموذج السلطة النفطية، التي تضع في بنيتها المتخلّفة جهازاً قمعياً حديث الأدوات غير مسبوق، وجعل من سلطة الريع النفطي مجازاً للسلطات العربية جميعها، التي تساوي بين السلطة والملكية الخاصة، وانتهى إلى مجانسة الأنظمة التي تعيد إنتاج الهزيمة المتوالدة. اشتق منيف «الرؤية الروائية» من الوقائع التاريخية، ورأىِ مستقبلاً عربياً منهدماً، فارتبك وارتدّ إلى الوراء وتعاطف مع زمن قيمي مضى، وجهه

أقرب إلى اللغز ويدعى: «متعب الهذّال». تجلّى هذا الأخير في «مدن الملح» شخصاً وإشارة: شخصاً يحيا ويموت وينتصر وينهزم، وإشارة لا تموت، حالها من حال القيم النبيلة الأبدية. فـ«الهذال» لا يعبّر عن حنين إلى زمن بدائي لا يعود، كما ذهب البعض، إنّما هو إشارة إلى «التمرّد الإنساني» الواجب وجوده بلا انقطاع.

اتكاءً على ثنائية البراءة والدنس، وهي من ثوابت منيف، تنفتح «مدن الملح» على آلات عاتية صاخبة تجتث أشجاراً تئن، وتتوجّع وتستغيث، قبل أن تسقط مستسلمة حزينة. ولعلّ معارضة الآلة القاتلة بالطبيعة العذراء هي التي وضعت على قلم منيف نثراً غنائياً عن الصحراء الجليلة المترامية، وطيور القطا والخضرة اللامتوقعة في مكان أسيف. بيد أنّ منيف لا يكتب عن الطبيعة الهادئة الغاضبة إلاّ ليكتب عن «ابن الطبيعة»، الذي لم يطاله الفساد، ذلك الذي احتشدت فيه قيم طبيعية قديمة، تتحدّث عن التضامن والكرامة ومحاربة الغزاة... وهذه القيم الطبيعية، التي تواجه قيماً وافدة ظالمة وغريبة، تفسّر الغموض الذي يلف شخصية المتمرّد «متعب الهذال»، «ابن الطبيعة»، الذي يختفي ولا يموت، كما لو كان أصلاً لغيره واستطالة لأصل سبق، يحتجب ويوغل في الاحتجاب ويعود في يوم غير منتظر.

تتأسّس «مدن الملح»، في تصوّرها للعالم، على هزيمة البراءة واحتجاب القيم. وبما أنّ الظواهر تتعرّف بنقائضها، تكون الخطيئة بديلاً عن البراءة والانهيار الخلقي بديلاً عن نقيضه، ويكتسح الوافد الآثم غيره. ولهذا يأتي الموت ثابتاً من ثوابت الرواية، تُستهل وتنغلق به، فهو حاضر في الرحيل من «البلدة المغتصبة» إلى أخرى، وفي لحظة استخراج النفط وبناء البلدة الجديدة، وفي لحظة الوصول إلى أرض النفط أو التهيّؤ للابتعاد عنها... يأخذ الموت البدئي المتناوب بعداً إشارياً، يشير إلى زمن قادم لا خير فيه، قبل أن يحيل على

خاسرين استعجلوا المنية. بعد الموت المتناوب الذي يزامن تشكّل السلطة النفطية تحتجب الإشارة، ويصبح الموت موضوعاً عارياً مكتفياً بذاته، له صفة جديدة هي: القتل، الذي يدور في السجن وداخل القصر وخارجه، وبين القبائل المتحاربة والسلطان الصاعد الذي يريد أن يخضع غيره لسلطته، بل تموت الخيول بعد أن ماتت الأشجار... يتأسّس اكتشاف النفط على مجاز الموت، الذي يمحو زمناً تاريخياً بزمن آخر، وتتأسس السلطة على القتل، الذي يجتث ما يعارض السلطة ويستبقي سلطة الريع النفطي بمأمن من الخطر. يصبح الموت البدئي، الذي لا قوانين له ولا أعراف، موتاً منظماً له أجهزته وأدواته ومسوّغاته، وله بشر يلتهمهم الموت وهم يفتّشون عن الحياة. ومع أنّ سلطة الحياة تعارض حياة السلطة، فإنّ كثافة القمع السلطوي تستبقي من الحياة قليلها، كما لو كانت السلطة تعيد إنتاج ذاتها في إنتاج الموت واستهلاك الحياة.

بيد أنّ السلطة لا تحوّل الموت إلى صناعة دقيقة، ولا تضع في بنيتها المتخلّفة أجهزة للقتل حديثة، إلاّ بسبب «المحرّك الأول»، أي «هاملتون»، الذي يكتشف المادة الخام ويصنّعها، ويكتشف «سلطات خام» ويعيد خلقها. فإذا كان «أبناء الأدغال» امتداداً طبيعياً لطبيعة قابلة للترويض والسيطرة، فإنّ «أبناء الصحراء»، الذين قتلوا الصحراء، يخضعون، لزوماً، لقوانين اكتشاف النفط وتصنيعه وتسليعه. وعلى هذا، فإنّ سرّ السلطة النفطية لا يقوم في النفط بل في مكتشفه، الذي يخلق السلطة ويزوّدها بالأدوات ويلقنها الكلام، كما لو كان خالقاً، يستولد «المدن» من الصحراء، ويحوّل الزمن المحلي إلى صحراء جديدة. وما دور السلطة إلاّ حجب «الخالق الجديد» بأدوات تروّض المتمرّد، وتزهق الوعي، وتستبدل بالقيم الطبيعية قيماً هجينة غريبة عن زمن الطبيعة وعن زمن الآلة في آن.

في شخصية شاسعة المسار تقترب، روائياً، من الفرادة وتخترق أجزاء الرواية الخمسة، يضع منيف السلطة النفطية داخل المجتمعات العربية كلّها، منتهياً إلى مجتمعات متنفّطة، ومعلناً اكتساح الزمن النفطي لغيره من الأزمنة العربية. والشخص طبيب شامي الأصول «صبحي المحملجي»، يسرد سيرورة «نمط الوجود النفطي»، ويسرد فيه التجنيس النفطي للعالم العربي. يحتقب «الطبيب»، روائياً، ثلاثة أبعاد متميزة: فهو شخصية مستقلة بذاتها وواضح المعالم، جاء من أصول شامية ودرس في ألمانيا وعمل في لبنان، ورافق بعثة الحج واستقر في بلاد النفط، وتعرّف على «القصر» واستقرّ فيه، وأثرى واكتسب ثقته وأصهر له ونصح وارتقى، حتّى بدا «القصر» من غير وجوده ناقصاً. غير أنّ منيف يضع فيه مجازين: أولهما يجعل النفط علاقة داخلية في الحياة العربية والأخيرة علاقة داخلية في السلطة النفطية.. يوسع المجاز حركة الشخصية ـ المجاز، فتمتد أعمالها إلى لبنان وسوريا ومصر ودول الخليج، قبل أن تنجب ولداً يدرس في الولايات المتحدة ويقرأ الوقائع العربية بلغة أمريكية. أما المجاز الثاني فيتعيّن بـ«المثقف النفطي»، الذي صاغه منيف بشكل نموذجي، وأوغل في صوغه إلى حدود التنكيل. فـ «المرتزق» الشامي الأصول طبيب يسهر على صحة الأمير وجدارته الجسدية، وخطيب ورجل إعلام مجتهد مشغول بالدين وتصدير الفتوى بقدر انشغاله بالعقارات والمشاريع التجارية، وهو فيلسوف له نظرية «المربع» وإستراتيجي جريء ومقاتل «أيديولوجي» ضد «الأيديولوجيات الهدّامة»... في مهنته التجارية ـ الفكرية، يبدو الطبيب الشامي مرآة متعددة الوجوه، تنفط الثقافة، وتثقف النفط، وتؤوّل الإسلام نفطياً، وتؤسلم ما لا تمكن أسلمته، وتخلع الإسلام عمن ينتقد فحشها الذي لا يضارع.. فإذا كان المثقف التقليدي، ما قبل ـ النفطي، يرى في الثقافة ملكية خاصة هدفها التميّز الاجتماعي،

فإنّ المثقف النفطي رأى في الثقافة تجارة ومدخلاً للانتقال من لغة الثقافة إلى حسبان التجارة.

يتكشّف مآل السلطة، نفطية كانت أم متنفّطة، في مآل مثقفها، الذي راكم الثروة والبطر السفيه، وانتهى إلى التداعي، يقف ولا يحسن الوقوف، ويقول ولا يدري ما صدر عنه. إنّه «رجل الملح»، الذي يبدو متيناً لامعاً في يوم عارض، ويتساقط رخواً إذا سطعت الشمس. ليس في المآل، خارج المجاز، ما يضير مثقفاً تضخّم وتكوّر وتربّع وابتهج بنقوده، وإن كان فيه، داخل المجاز، ما يرى إلى مدن مالحة تكاثر العطش، وإلى أسّ ملحي هشّ سريع الذوبان. فعلى الرغم من نعمة باذخة حملت «الحقبة النفطية» بذور الخراب العربي القادم، فلا صناعة إلاّ صناعة الإذعان، ولا ثقافة إلاّ ثقافة الأدعية، ولا إنسان إلا من أعرض عن «متاع الدنيا». وانتظر عقاب الآخرة. ولن يكون المثقف النفطي، والحالة هذه، إلاّ الجثة المتفسّخة التي هزمت «المثقف التنويري»، الذي حاول عبد الرحمن منيف أن يكونه وانتمى إليه حتى اللحظة الأخيرة. تظهر السيرة الفكرية، الواضحة أو المضمرة، مرّة أخرى: تظهر في الفرق المطلق بين منيف و«المحملجي»، إذ الأول منصرف إلى الدفاع عن مصالح االناس، والثاني مشغول بجدارة السلطان الجسدية، وتظهر في الفرق بين «كاتب السلطان»، الذي يستدعي أزمنة سلطوية قديمة و«المثقف الحديث»، الذي نقض السلطة التقليدية، بـ«عقد اجتماعي» لم تكتب له الحياة. حاول المثقف الحديث سلطة حديثة لم تأتِ، وارتكن «كاتب السلطان» إلى سلطة النفط، التي هزمت الحداثة ووطّدت القمع والتبعية.

4. للسيرة الفكرية الذاتية وجه آخر:

عارض منيف في «مدن الملح» رواية السلطة بسلطة الرواية، التي

تمزج الواقع بالمتخيّل، وتترجم عن الحقيقة. فقد أنتجت سلطة النفط المتنفذة رواية سلطوية، متوسلة الصحفي البطر، والمفكّر الرخيص، ورجل الدين الذي يؤّل الدين نفطياً، ومرتكنة إلى أجهزة مدرسية ـ إعلامية واسعة ترى في المديح المتكرّر درباً إلى الشرعية والحقيقة. استقرّت بين العلاقتين الرقابة الصارمة وأقانيم الترغيب والترهيب وسلطة السوق الإعلامية المحتكرة. واجه منيف رواية السلطة الضيّقة، الهائلة العناصر، برواية مغايرة خصبة العناصر: سلطة المتخيّل المكتوب الذي يترجم الحقيقة بمتواليات حكائية تحتضن الحاضر وتنفتح على الماضي والمستقبل في آن، وسلطة حكايات الذين لا سلطة لهم، التي يمنحها المتخيّل الخصيب سلطة نوعية تؤرّق السلطة النفطية وتوقظ فيها الغضب الشديد. ولعلّ حكايات الذين لا سلطة لهم هي التي أرشدت منيف إلى تقنية المتواليات الحكائية، حيث المهمّش يستكمل حكاية مهمّش سبق، واللاّممثل يستأنف حكاية غيره ويسلّمها إلى منبوذ لاحق. تترجم الرواية اغتراب الفنان وسلطة الفن في مواجهة السلطة، وتخبر عن سيرة مكبوتة مقهورة حررها الفنان وخلق الفن منها سلطة مؤرقة. أيقظت السياسة المخذولة في منيف فناناً يتقن سرد الحكايات الفاعلة، وحاورت الحكايات مخزوناً حكائياً شعبياً هاجعاً، يحيل على المقهورين والمنبوذين واللاممثّلين والمصادرة حقوقهم في الكلام والاحتجاج والاختيار. كتب منيف سيرته الفكرية، والحالة هذه، وهو يرفض سلطة مستبدة من ناحية، ويحرّض الذين لا سلطة لهم على اليقظة والفعل من ناحية أخرى. وعن هذين العنصرين. جاء منفاه المكاني، وصدر منفى كتابي يسجّل المنفي فيه آلاف الصفحات في عزلة كاملة أو منقوصة.

انطوت السيرة الفكرية على بعد لازم لا تكتمل «حكاية النفط» من دونه. والبعد المقصود هو «رجل الشمال» الذي يعبث بـ«رجل

الجنوب»، أو «الإنسان المتمدّن» الذي يعيد خلق «رجل الأدغال»، أو «الإنسان العالمي» الذي يأتي من البحر ويروّض «الصحراء». وعن هذا الحوار الساخر الزائف المستحيل بين «المنتصر» و«الخاسر» جاءت شخصية «هاملتون» في «مدن الملح»، الذي أراد ترطيب هجير الصحراء بقبضة من هواء البحر، وصقل «الإيمان الشرقي» بأشياء من «صوت العقل»، وتجسير المسافة الشائكة بين «الجَمَل» و«السفينة». ليس غريباً أن يكون «هاملتون»، كما «ريتش» في «أرض السواد»، «عالم آثار»، يكتشف ما أراد اكتشافه، ويؤسس سلطته المنتصرة على سلطة الاكتشاف. وواقع الأمر أنّ «عالم الآثار» لم يكتشف شيئاً، فقد كانت الآثار موجودة قبل مجيئه، وكانت الأرض المكتشفة هناك، لها بشر وعادات وقيم وبراءة لم تدكّها الآلات. غير أنّ الاكتشاف، الذي يمحو زمناً تاريخياً «مستقراً» بزمن تاريخي متدفّق الحركة، ضرورة أملاها الانتصار، تعيّن المكتشف خالقاً جديداً، يعيد تعريف الزمن والطبيعة والسلطة. فما ـ قبل النفط زمن رحل وما بعد ـ النفط زمن يمحو غيره. لهذا تنبثق مع النفط سلطة جديدة لا زمن لها، ماضيها ارتحل وحاضرها هو حاضر النفط ومستقبلها ارتحل مع الماضي الذي لن يعود.

في نقده لـ«إنسان الشمال» عيّن عبد الرحمن منيف ذاته «روائياً من الجنوب»، لا بمعنى المكان الجغرافي المجرّد الذي لا وجود له، بل بمعنى الإنسان المضطهد المقيّد الذي صودرت «روايته»، لأنّ سلطة الكلام من سلطة المتكلّم. فقد كتب «الشمال» عن جماليات الصحراء المكتشفة، وعن الجمال والخيام ورجل الصحراء الساذج الذي لا تنقصه المخادعة، دون أن يقول شيئاً عن «السلطة السياسية المخترعة»، التي تحوّل الأحياء إلى مادة صماء تدافع عن النفط المكتشف وراحة المكتشفين. أراد منيف في «مدن الملح»، كما في «أرض السواد»، أن

يواجه الرواية البيضاء المنتصرة برواية أخرى، وأن يدلّل عليِ «أن السلطة النفطية العربية» خلقٌ شمالي بامتياز، وأنّ في أرض النفط قيماً وأخلاقاً وثقافة لا تختزل إلى الاستبداد والتعصّب والبلادة والعقل المستقيل. واجه منيف رواية الشمال برواية الجنوب، بعد أن واجه رواية السلطة برواية الحقيقة. وكان عليه، وهو المختص بـ«اقتصاديات النفط»، أن يصل إلى معنى السلطة النفطية كعلاقة كولونيالية، تعيد إنتاج ذاتها كسلطة تابعة وهي تعيد إنتاج القمع الاجتماعي الموسع، الذي هو شرط استمرار وجود الرابحين والخاسرين. تعيّن منيف، وهو يواجه السلطة المحلية برواية من خارجها، مثقفاً داعياً إلى التحرر الوطني، وتعيّن، وهو يجابه الشمال برواية مغايرة، مثقفاً مؤمناً بالتحرّر الإنساني الشامل. وهذا التمرّد على واقع محلي مغلق، كما الانفتاح على فضاء عالمي يرتهن إلى القوّة، سكن رواياته، بل سكنها إلى حدود الاضطراب، كما هو الحال في بعض صفحات «أرض السواد» و«شرق المتوسط».

في روايته المؤلفة من خمسة أجزاء، كما تلك التي تقع في ثلاثة، تأمّل منيف «ذاكرة الشمال»، التي ترى في القوّة مبدأ لـ«إصلاح العالم»، وقرأ «ذاكرة الجنوب العربي» التي أصابتها الهزائم المتكرّرة بعطب لا يسهل إصلاحه. ليس في موضوع الذاكرة حنين إلى زمن قديم، ولا دعوة إلى الكراهية، فكل ما فيه دعوة إلى المعرفة، تميّز بين الخطأ والصواب، معرفة تمدّ الإنسان بقوّة محرّرة. التاريخ ذاكرة أخرى، كان يقول منيف، وذاكرة التاريخ هي الإنسان السوي، فلا يقصد التاريخ بشكل سوي إلاّ من أدرك أنّ حاضره مسكون بالخطأ. وفي الحالات جيمعها، كتب منيف سيرة فكرية ذاتية، وهو يكتب سيرة مثقف هجس بالحداثة وسيرة مجتمع وأدت حداثته المحتملة سلطاتٌ تقليدية تابعة. ليس في السيرة ما يثير الدهشة، منذ أن قرّر منيف أن

يعير صوته للمقهورين الذين لا صوت لهم، ومنذ آمن، إلى حدود اليقين، بأنّ سلطة الكتابة قادرة على زلزلة السلطة زلزلة كبيرة.

5. منيف والرواية العربية:

ما الذي يميّز عبد الرحمن عن غيره من الروائين العرب؟ ما الذي أضافه وما يتبقّى من هذا الروائي الجلود الذي كتب خماسية (مدن الملح). وثلاثية (أرض السواد) وست روايات مفردة الأجزاء؟ يأتي بعض الجواب من جهة القارئ، ويكون سؤالاً، ذلك أنّ كتب منيف هي الأكثر تسويقاً في العقدين الأخيرين من القرن الماضي. فقد عرف بعض الكتّاب، في الأمس واليوم، رواجاً مختلف الأسباب: بكائيات المنفلوطي التي ترضي جمهوراً بكّاء يؤمن بالقضاء والقدر وعدل الآخرة، قصص إحسان عبد القدوس التي يشبع الناس بها رغبات مؤجلة، روايات حنا مينة المشغولة بالخير والشر والداعية إلى الرجولة والكرامة والشرف... على ضفة أخرى، وفي زمن عربي لا ينقصه الهبوط والانحلال، شكّلت رواية منيف ظاهرة خاصة، ذلك أنّها قالت بما لا ترحب الأيديولوجيا السلطوية بقوله، وبما ابتعدت عنه «الأيديولوجيا الجماهيرية» إلى تخوم النسيان. فلا السلطة ترضى عمّن ينشر جرائمها، ولا «الجماهير» ترتاح إلى من يستنكر عجزها. بهذا المعنى، بدا منيف صوتاً جهيراً منفياً يواجه سلطة القمع بسلطة الحق، كما لو كان قد أوكل إلى قلمه الجهر بما يعرفه «الجميع» ويصمتون عنه. ولعلّ هذا الوضع المتفرّد، الذي بدا فيه منيف ضميراً صادقاً مخذولاً، هو في أساس تعاطف القارئ العربي مع أعماله. ومع أنّ في أسلوب منيف ما يرضي قارئاً متوسط الثقافة، فإنّ في تحوّل رواياته إلى ظاهرة أدبية ما يرتبط بـ«قارئ مرعوب»، عثر على من يصرّح بما لا يجرؤ على التصريح به. يدور الأمر كلّه في «استهلاك الصوت الشجاع»

والعجز عن محاكاته، بعيداً عن تحالف القارئ والكاتب الذي تحدّث عنه «بريشت» ذات مرّة. وهذا ما يفسّر انتشار رواية منيف، وهي رواية سياسية بامتياز، في زمن تداعت فيه السياسة إلى حدود الانطفاء. يمكن القول بشكل آخر: ذهب القرّاء، في مستوى أول، إلى رواية تحدّث، جهاراً، عن القمع والخراب اللذين لا يستطيعون الحديث عنهما، وذهبوا، في مستوى آخر أكثر عمقاً، إلى روايته معتذرين عن عجز يثير الخجل. بدا، في الحالين، روائياً وبطلاً شعبياً، أو بطلاً جماهيرياً يصفق له القرّاء ولا ينصرون قضاياه. بل بدا بطلاً مأساوياً، لأنّ منيف لا يؤمن بـ«سير الأبطال»، ولا يقبل بتصوّر تقليدي، قوامه العجز، يوكل إلى فرد وحيد القتال عوضاً عن الجميع. وإذا كان «الاعتراف بالبطولة» يبهج الأرواح الفقيرة، فقد كانت روح منيف، الصامدة المقاتلة، مسكونة بأسى لا يغيب.

ربما يكون منيف هو الصوت العربي الأوضح الذي بنى «رواية سياسية»، ترصد ممارسات السلطة وتفضحها وتنقدها، وتعلّق عليها بخطاب روائي واضح. تتكشّف «الرواية السياسية» هذه في أربع نقاط على الأقل: تتعامل مع «الهنا والآن»، وهو عنوان رواية لمنيف، مؤكدة أنّ الراهن المعيش الوجب تحويله هو سيد الأزمنة. وترى الراهن في أسئلته الأكثر جوهرية: القمع الذي يدمّر المجتمع، والنفط الذي يكمل وظيفة القمع وغزو العراق الذي يدمّر العروبة والعراق الذي كان. وإلى جانب هذين العنصرين تأتي «الرواية السياسية» بدليلها الأكثر وضوحاً، أي الرقابة، التي تملي على الروائي أن يغفل عن تحديد المكان وأن يخترع ما شاء من الأمكنة. فهناك «شرق المتوسط»، الذي يضع جملة دول في دولة واحدة، ولن يزيد وضوح المكان أو ينقص في «النهايات، حين تركنا الجسر، سباق المسافات الطويلة..»، وأسماء المواقع في «مدن الملح» متخيّلة... بيد أنّ التخييل واهن الأقنعة، فـ

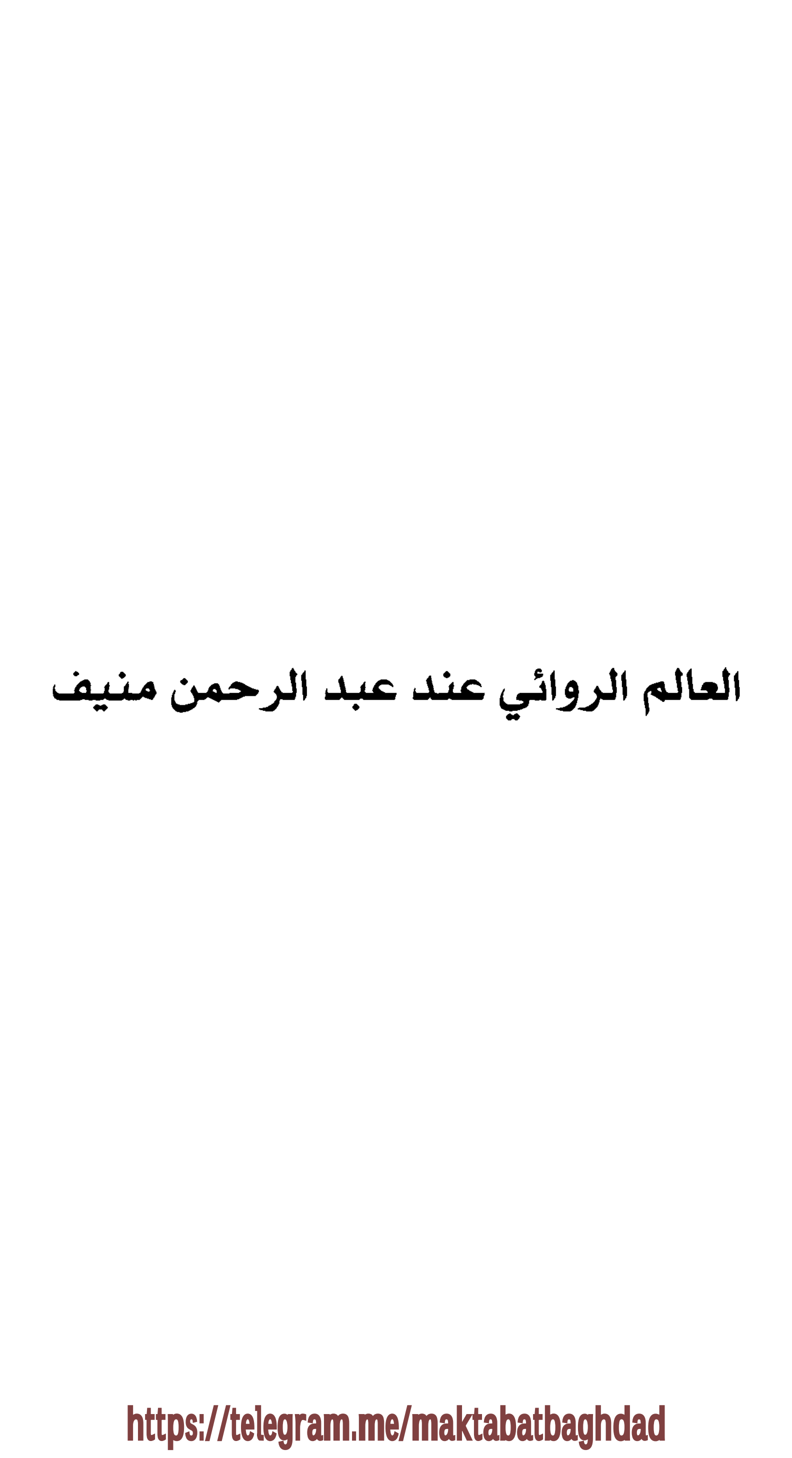
«شرق المتوسط» ليس بأحجية، و«الهنا» مكان عربي، و«الآن» زمن بسيط التعيين، ولغة الروائي عربية مثل مواضيعه. يستبين العنصر الرابع في لغة الروائي، التي دعاها صاحبها بـ«اللغة الوسطى»، التي يستقبلها القارئ بيسر وبلا مشقة، ويستقبل بها مواضيع زوّرتها السلطة وأعادها الروائي واضحة عارية. هذه العناصر الأربعة، التي تعيد السياسة إلى مناخ حُرِّمت فيه السياسة تحريماً قاطعاً، هي التي جعلت منيف، وباتساق جدير بالإعجاب، يبتعد عن مقولة «التعويض»، التي سادت في «رواية الواقعية الاشتراكية»، حيث انتصار البطل الروائي يتوزّع على القارئ والبطل معاً، ويأخذ بمقولة «التحريض»، التي تندّد بوحشية القامع وبخنوع المقموع، واضعة الأخير أمام سيل من الأسئلة. لهذا تنتهي «النهايات» بموت «الإنسان الطيّب» و«شرق المتوسط» بتحطيم المواطن البريء و«الأشجار واغتيال مرزوق» بالرثاء على «طيب» آخر فقد ما رغب به. فلا وجود للأبطال، ولا وجود لأبطال ينتصرون نيابة عن غيرهم، فالمعيش هو فضاء الإنسان، الذين تنهب السلطة إنسانيته ويستعيد جوهره المفقود حين يواجه السلطة بلا مساومة.

في حدود الهزيمة ومقاومة الهزيمة، كان على منيف أن يرفع جدل الرواية والتاريخ إلى حدوده القصوى، وأن يكون رائداً في مخاطبة التاريخ ومساءلته. كان في ما يفعل يشرح معنى «رواية المضطهدين» ويمارسها، فلا يسائل ماضيه إلاّ من خذله الحاضر، ولا يفتّش عن هوية ضائعة إلاّ من حاصره حاضر متداعي الهوية. ولعلّ معنى الهوية، التي أضاعها الخاسر ولم يعثر عليها ثانية، هو الذي أتاح لمنيف أن ينتج خطاباً روائياً عربياً واسعاً لم ينتجه غيره، سمح له بإضافة روائية كيفية. فانطلاقاً من رواية تواجه «الشمال» بقراءة أخرى، استولد منيف في «مدن الملح» تقنية روائية وطنية، إن صحّ القول، تشتق أدواتها من موضوعها وتضعه، فنياً، في زمن يغاير زمن الرواية المنتصرة. تتجلّى

المغايرة الفنية في تقنية «المتواليات الحكائية»، بمعان متعددة: فهي تستعيد الموروث الحكائي العربي وتنقده، ذلك أنها تستبدل بالمقولات الأخلاقية المغلقة مصائر بشرية بعيدة عن الانغلاق، وتحرّر الحكاية من أسطورة البداية والنهاية وتضع فيها زمناً متوالداً لا يقبل بـ«نهاية التاريخ»... بيد أنّ المغايرة الفنيّة المشروطة تاريخياً لا تلبث أن تفضي إلى خطاب كوني، حين تقوم الرواية، وهي فعل كتابي كوني، بنقد كتابة قديمة لا تلائم الأزمنة الحديثة.

ولهذا يكون منيف روائياً كبيراً من ناحية وروائياً مجدداً، أعاد تأسيس الرواية العربية، من ناحية ثانية، ذلك أنّه صاغ الموروث التاريخي والأدبي، بمنظور روائي، يتخذ من الإنسان مركزاً له، منتجاً خطاباً مفتوحاً، لا يتفق مع اليقين والأحكام الجاهزة. وواقع الأمر أنّ الكتابة الروائية عند منيف جزء من تصوّره الحداثي للعالم، الذي ربط بين معنى الوطن والديمقراطية، وبين «حقوق الإنسان» ومجتمع جديد، لا ينفي الإنسان الحر ولا يستبدل بالسياسة السجون الصغيرة والكبيرة. وإذا كانت حداثة منيف الشاملة تكشّفت في وحدة الإنسان وفي الديمقراطية، فقد تجلّت الحداثة، لزوماً، في تقنياته الروائية المتعددة. تظهر هذه الحداثة في: «حين تركنا الجسر»، حيث «تيار الوعي» يعطي الوعي الممزّق أبعاده الموائمة، وحيث اغتراب الإنسان المقهور في «النهايات» يعيد تأويل «حكاياتْ الجاحظ» القديمة. ومع أنّ الأمر يستدعي ظاهرياً الهوية والمغايرة، فهو يحيل على النقد والحوار، فلا حوار إلاّ بالمختلف ولا نقد إلاّ باعتراف متبادل بين المتحاورين. وبسبب حوار مكبوت، يفتّش عن هوية ضائعة، جاء ذلك المكان الواسع الذي احتله «هاملتون» في «مدن الملح»، و«ريتش» في «أرض السواد»، بعيداً عن خطاب لاهوتي يُعلي من شأن «الخير» ويغيّب «الشر» تغييباً كاملاً.

أعطى منيف، وهو يبحث عن هوية ثقافة ـ وطنية هاربة، الرواية العربية ثلاثة أعمال رائدة: «مدن الملح»، التي بقيت فريدة في موضوعها وبنائها، و«حين تركنا الجسر»، التي وظّفت تقنية «المونولوج الداخلي» باقتدار غير مسبوق، و«النهايات» التي قرأت سلطة الخراب بمجاز فني خصيب متعدد المستويات.



العالم الروائي عند عبد الرحمن منيف

أرض السواد
صياغة جديدة لتاريخ الشعب في العراق(*)

فريال ج. غزول(**)

ساهم التاريخ، وتحويله إلى كتابات روائية، في انبثاق الفن الروائي العربي. فاللبناني جورجي زيدان (1861 - 1914) نجح في تعميم شعبية الرواية التاريخية عبر التركيز على سلسلة من الأحداث المسرحية المثيرة في التاريخ العربي ـ الإسلامي. كتب زيدان ما يزيد على عشرين رواية جسدت أبطالاً وسيراً مستمدة من أسفار الأخبار. ومع أن الكاتب المصري نجيب محفوظ (1911 - 2006) الحائز على جائزة نوبل لم يشتهر برواياته التاريخية، فإنه قد انطلق من مسيرته

(*) نُشرت هذه الدراسة باللغة الإنجليزية في عدد خاص على الشبكة الإلكترونية: *The MIT Electronic Journal of Middle East Studies* (Special Focus: ªAbd Al-Rahman Munif Remembered), 7 (Spring 2007, 59-69).

ترجمة الأستاذ فاضل جتكر

(**) فريال ج. غزول: أستاذة في قسم اللغة الإنجليزية والأدب المقارن بالجامعة الأمريكية في العاصمة المصرية: القاهرة. إحدى مؤسِّسات مجلة الشعر المقارن المعروفة باسم أَلِفْ ورئيسة تحريرها إضافة إلى كونها مؤلفة مشهورة عن الأدب العربي ومترجمة للأدب العربي الحديث.

الروائية بروايات وقعت أحداثها في مصر القديمة ومستندة إلى التاريخ الفرعوني. وفي غضون العقود الأخيرة ازدهرت الرواية التاريخية في العالم العربي وباتت تتكشف عن تطور بنيوي من ناحية وعن جملة متنوعة من الاستراتيجيات والأنماط الخاصة باستيعاب التاريخ بل وحتى إعادة كتابته من ناحية ثانية. فأعمال جمال الغيطاني، سلوى بكر، بنسالم حميش وعبد الرحمن منيف إضافةً إلى أعمال كتاب يكتبون بإحدى اللغتين الإنجليزية والفرنسية مثل أهداف سويف وأمين معلوف تثبت وجود غنى في التجريب على صعيد هذا الجنس الأدبي الفرعي المتمثل بالرواية التاريخية. في هذه المقالة سأبادر إلى استكشاف كيفية قيام أحد أبرز الروائيين العرب بالابتكار والتجديد عن طريق كتابة رواية تاريخية ذات أبعاد ملحمية تسلط الضوء على «تاريخ الناس» ـ إذا استخدمنا عبارة أشاعها كتاب هوارد زين ـ في العراق.

المؤلف

تحول الروائي، خبير الاقتصاد، المؤرخ، الناقد الفني والمثقف المعارض عبد الرحمن منيف (1933 - 2003) إلى الكتابة الروائية بعد أن خاب أمله وأصيب بالإحباط إزاء السياسة الحزبية.

إن مأثرته الروائية العظيمة الأخيرة **أرض السواد** مؤلفة من ثلاثة أجزاء تغطي 1500 صفحة تروي خيالياً قصة حقبة ضبابية ولكنها موحية من التاريخ العراقي ـ أوائل القرن التاسع عشر خلال حكم داود باشا اللغز[1]. وحسب ما جاء في مدخل المؤلف ليس العمل كما تؤكد الرواية إلا أنشودة حب للعراق. ثمة إعادة إنتاج للهجة العراقية في الحوار، ثمة جملة الجماعات العرقية والطبقات العراقية المختلفة، وثمة

---

(1) ستفن هنسلي لونغنغ، **أربعة قرون من تاريخ العراق الحديث** (اكسفورد: كليردون برس، 1925)، ص: 221 - 276.

فوق كل شيء تلك العواطف السياسية الجياشة التي تؤلف كلاً من الحركية واللعنة العراقيتين في الوقت نفسه.

ينتمي عبد الرحمن منيف إلى العراق من ناحية الأم وإلى العربية السعودية من ناحية الأب على الرغم من أنه جُرد من جنسيته السعودية في حياته جراء انخراطه في السياسة اليسارية. ولد عبد الرحمن في عمان وهو يسجل قصة طفولته وتأثير جدته من ناحية الأم فيه في كتاب **سيرة مدينة**[2]. أما في **أرض السواد** فيكتب عن وطن أمه لا عن وطن أبيه[3]. ثمة ارتباط وطني بالعراق لا يخطئه القارئ في هذه الرواية كما في كتابه غير القصصي المنشور عام 2003 بعنوان **العراق: هوامش من التاريخ والمقاومة**، المكتوب بعد الاحتلال في أعقاب حرب الخليج الثانية، والذي يقوم فيه بتوظيف النصوص التاريخية التي قرأها تمهيداً **لأرض السواد**. ومع أن **أرض السواد** عمل روائي فإن الكاتب لا يرسم لنا لوحة أكبر من الحياة لأبناء جلدته. فالعراقيون الذين نلتقيهم في هذا الأثر الملحمي يتوفرون على نقاط القوة ومواطن الضعف الموجودة لدى الناس في كل مكان غير أن مصائرهم تتحدد بالجغرافية السياسية: بحقيقة تكالب القوى الإمبريالية على العراق لكونه على مفترق طرق حضارات مختلفة. درج جغرافيو العصور الوسطى على النظر إلى بغداد بوصفها سرة الكرة الأرضية، كما لو كانت مركز الكون. ومن ينجح في وضع يده عليها يكون قد ملك باقي هذا الكون من نواحٍ كثيرة. يجري تقديم بغداد في رواية عبد الرحمن بوصفها هدفاً لأطماعٍ عالمية في وضع يوازي ويتناقض مع وضع القدس على الصعيد الروحاني.

---

(2) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة: طفولة في عمان** [بالإنجليزية]، ترجمة سميرة قعوار، (لندن: كوارتت بوكس)، 1996.

(3) عبد الرحمن منيف، **أرض السواد**، 3 أجزاء (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 1999.

العنوان

مع أن أرض السواد عمل فني أولاً وقبل كل شيء، فإن المرء كثيراً ما يفاجأ ـ لدى المبادرة إلى دراسة الموضوع بحثياً ـ بكثرة الشخصيات التي هي شخصيات تاريخية فعلية وكثرة الأحداث التي وقعت. وإذا بدأنا بالعنوان فإنه شاعري من ناحية وتاريخي من ناحية أخرى. فالعراق كان يعرف باسم «أرض السواد» في العصور الوسطى. وفي حين أن الأرض هي الأرض فإن السواد يشي باللون الأسود ولكنه يوحي أيضاً باللون الأخضر. جرى إطلاق اسم الأرض السوداء على العراق لأن القادمين من البوادي القاحلة وجدوا المساحات الشاسعة من الأراضي الخصبة وبساتين النخيل خضراء سندسية مما سوغ اعتماد نعت أرض السواد أو الخضرة. ذلك هو ما جعل المترجمين يتأرجحون في ترجمة العنوان بين «أرض السواد» و«الأرض الخصبة» (عبد القادر). والعنوان نفسه ينطوي على إمكانية المعنَيَيْن كليهما في تقاطع محدد لنقيضين لأن السواد يشي بالحداد والموت في حين تبشر الخضرة بالخصب والحياة. يضاف إلى ذلك أن كلمة «السواد» في اللغة العربية تعني عامة الناس مقابل النخبة، تعني الجماهير والمحرومين تحديداً، بما يمكّن غنى العنوان من الشروع في الهيمنة على مشاعر القارئ الحساس.

بمعنى من المعاني ليس العراق «الأرض السوداء» ببساطة إلا قلباً ساخراً لاسم البلد القديم[4]. يقال إن كلمة «عراق» مأخوذة من كلمة (ومدينة) «أور» السومرية التي تعني ساطع ومضيء (علي سعدي).

---

(4) في التقاليد البلاغية العربية يمكن للتسمية أن توحي بالشيء ونقائضه (انظر بيرك لامبيغيلانس) فضرير قد يسمى بصير وسالم قد يطلق على من هو مصاب بإحدى العاهات.

وهكذا فإن **أرض السواد** هي أرض مظلمة من جهة وأرض مضيئة من جهة ثانية. وإذا ما توقفتُ عند العنوان فإن السبب يعود إلى أنه يشير إلى قدرٍ معين من التعقيد واللبس اللذين يلوّنان الأثر عن طريق الإيحاء بمعانٍ مختلفة تتدرج بين ما هو واقعي وتاريخي من ناحية وما هو خيالي ومغرق في الهزل من ناحية ثانية. أما المفارقة اللفظية الساخرة والتهكم البلاغي الكامنين في العنوان فمستندان إلى الاسمين التاريخيين للعراق.

المدخل

يفتتح عبد الرحمن عمله باقتباسات من أحد النصوص الأدبية لبلاد ما بين النهرين ـ من إحدى الملاحم السومرية حيث ينشد الشاعر قائلاً:

«يا سومر، أيها البلد العظيم بين جميع بلدان العالم
أنت مغمورة بالنور الثابت.....»

تماماً مثلما هي رواية عبد الرحمن مستندة إلى التاريخ، فإن عنوانها متكئ، عن طريق الاستحضار والاستغاثة، على أحقاب مختلفة من تاريخ العراق كما على تسميات متباينة للعراق. **فأرض السواد** تبدأ بتلاوة من قصيدة غنائية سومرية تمجد العراق ثم تنتقل إلى مقتطف من قصيدة بابلية ينوح فيها الشاعر على الخسائر التي تكبدتها البلاد[5]. وبعد أن قام «**الغرباء بتدمير آور**» ثمة مقتطف آخر يرثي لحال المدينة بكلمات جديرة بأن تكون مكتوبة بأقلام شعراء عراقيين معاصرين عاكفين على وصف الدمار والخراب اللذين لحقا بعراق اليوم، حيث يقال:

---

(5) عبد الرحمن منيف، **أرض السواد**، ج: 1، ص 12.

«أيها الرب، أنانا، لقد دُمِّرَت المدينة
كقطع الخزف المهشمة ملأ أهلوها جنباتها
هُدمت أسوارها وناح الناس
ناحوا عند البوابات العالية، حيث كانوا يتنزهون،
وفي الشوارع، حيث أقاموا الأعياد، نُثرت أجسادهم.
في كل الدروب، حيث كانوا يتنزهون، تناثرت الأجساد
وفي ساحاتها، حيث احتفلوا، تراكمت أكوام القتلى»

وتماماً كما في خاتمة الرواية حيث ثمة بصيص أمل مستند إلى نجاح والي العراق في الإطاحة بالمندوب السامي (نائب الملك) الإمبريالي، تنجح هذه المقتطفات التي انتقاها عبد الرحمن من النصوص الأدبية العراقية القديمة الباقية في إضفاء بعض الضوء على المشهد إذ يقال إن المدينة:

«ترتدي النور
وتحني رؤوس المتكبرين
قوية هي أياديك، ورحب هو صدرك
وما أن تشع عظمتك الرهيبة
فإن المسيء والشرير لا بد أن يرتميا
في أصداع الأرض»

أخيراً، في هذا المدخل، يروي عبد الرحمن قصة عراقي قديم قام بإطلاع أمه على ما رآه من حلم طالباً منها رأيها حول التماس تفسير الحلم من الضارب بالرمل. هل هي دعوة إلى تفكيك ألغاز أرض السواد حيث ينتصر الأهالي المحليون في النهاية على غطرسة الإمبراطورية وتجبّرها؟

الخلفية التاريخية

ليست رواية **أرض السواد**، من حيث الجوهر، سوى سيرة صعود داود باشا إلى مواقع الشهرة والسلطة وتصديه للمندوب السامي البريطاني في العراق كلاوديوس جيمس ريتش «الذي كان يتصرف مثل سلطان أو عاهل محلي بدلاً من أن يسلك سلوك دبلوماسي أجنبي»(6). وداود باشا هذا (وقد حكم بين عامي 1817 و1831) كان آخر القادة المملوكيين للعراق، الذي أطلق برامج تحديثية شبيهة بتلك التي بادر إليها محمد علي في مصر بما فيها إقامة المصانع، افتتاح المدارس، تدريب الجيش وإيجاد مطبعة. ومع أن العراق كان آنذاك جزءاً من الإمبراطورية العثمانية فإن ولاة الأقاليم المختلفة كانوا مستقلين ذاتياً على الصعيد العملي. كان يتعين على والي أي إقليم أن يستشير استانبول ويحصل على تصديقها لخطته إضافة إلى الالتزام بتسديد ما يترتب على الولاية من ضرائب. إن الصراع بين العشائر والإدارة المركزية شبه المستقلة في بغداد قضية منطوية على المعاناة في كثير من الأحيان. يضاف إلى ذلك أن الإمبراطورية العثمانية كانت ضعيفة فيما عيون القوى الكولونيالية الأوروبية كانت متركزة على ممتلكاتها. فالهجمة الاستعمارية على الشرق الأوسط كانت قبل نظيرتها على أفريقيا في القرن التاسع عشر. إن التنافس على مصر والهلال الخصيب كان محتدماً بين فرنسا وبريطانيا مما أضفى أهمية مباشرة وفورية على انتصارات نابليون وهزائمه في ما يخص السياسة، لا الأوروبية وحسب، بل والشرق أوسطية أيضاً. فقد انطوى هذا التنافس على مضاعفات مؤكدة بالنسبة إلى الشعب في العالم العربي حيث كان ثمة

---

(6) صالح زكي، **ما بين النهرين (العراق) 1600 - 194** (بغداد: منشورات المعارف، 1957)، ص: 123.

صراع بين دول أوروبية قوية على التحكم بهذا الشعب. وذلك كله منعكس في هذه الرواية التاريخية لعبد الرحمن منيف: فمسائل مثل: من هو القنصل العام الأكثر نفوذاً؟ من هو ذلك المتفوق على غيره في إتقان اللغة العربية بين القناصل الأجانب؟ ومن هو الذي يقف وراء الفريق الأكبر؟ ليست مسائل حوارية نابعة من الفضول العرضي المجرد. إن هذه السجالات مشيرة إلى قدر معين من النجاح في التنافس بين القوى التي أُخضع الأهالي لهيمنتها.

ومما ينطوي على أهمية موازية في هذه الفترة (النصف الأول من القرن التاسع عشر) في العالم العربي هو سعي الحكام المحليين، مهما كانت أصولهم (ألباناً، جورجيين، إلخ)، إلى تأكيد قدر من الاستقلال ليس فقط عن الإمبراطورية العثمانية بل وعن القوى الاستعمارية أيضاً. وجاء هذا المسعى مترافقاً بمحاولات للتحديث ولتحقيق الاكتفاء الذاتي أو الخلاص، أقله، من الاعتماد الكلي على مصدر واحد طلباً للرخاء والأمن. يبقى محمد علي باشا المصري مثالاً رئيسياً ونموذجاً يحتذى بالنسبة إلى داود باشا العراقي، كما لأحمد بك التونسي لاحقاً. وهكذا فإن كلام عامة الناس عن محمد علي ومطبعته التي طبعت الجريدة ليس كلاماً مجرداً يطلق للتندر. إنه يوحي بالاندفاع نحو التحديث وباتجاه العمل لضمان مكان تحت الشمس. وقد حاول داود باشا بطريقته الخاصة الإمساك بزمام السلطة، السيطرة على العشائر المتمردة، بناء جيش محلي وضمان الوصول إلى السلع والخيرات دون التعويل على أي قوة أجنبية. أما البريطانيون فقد حاولوا، من خلال ممثلهم المقيم، شن حرب اقتصادية ضد داود باشا، إثارة المتاعب أمامه من خلال تشجيع المعارضة وتزويده بأسلحة من شأنها، دون أدنى شك، أن تؤدي إلى إفساد علاقته مع استانبول. وفي ما يخص أسلوب هؤلاء في اجتذاب الناس العاديين فقد قام على توفير الامتيازات المادية

والاجتماعية، على استخدام أساليب الاستخبارات والتجسس، كما على إبهار الجماهير بمظاهر الأبهة والتكنولوجيا في المقام الأول.

كانت حياة داود باشا الفعلية ميلودرامية إلى أقصى الحدود. جرى اختطافه من أسرته الجورجية حين كان في الثانية عشرة من العمر وتم نقله إلى بغداد. ثمة كانت حاجة سياسية لمثل هؤلاء المماليك المجردين من أي ارتباطات عائلية سوى تلك الموجودة مع أسيادهم مما يبقيهم مخلصين لمالكيهم وأوفياء لأسيادهم. بيع داود في العراق وانتقل من مالك إلى آخر حتى انتهى في قصر والي العراق سليمان باشا الكبير ـ وهو نفسه مملوك وعبد سابق. ورغم نشأته المسيحية سرعان ما اهتدى داود إلى الإسلام وتطور عنده اهتمام بقضايا اللاهوت وعلم الكلام. وبوصفه مملوكاً لم يكن ليستطيع التميز إلا من خلال إثبات الذات: كان صاحب روح عملية، موهبة لغوية وعقل نقدي مدقق. حقق تقدماً في سراي الوالي حتى أصبح الحامل الفعلي لخاتم سليمان باشا الكبير وصولاً إلى الزواج من ابنة سيده. سائر التفاصيل التاريخية المعروفة عن حياة داود باشا واردة في الرواية، بما في ذلك التلميح إلى رسائل باقية سبق له أن أملاها باللغة الجورجية على أمين سره بيترو ووجهها إلى أمه مريم في تفليس سنة 1821 أشار فيها إلى نفسه بوصفه «ملك بابل السعيد». أما اسمه الكامل فقد كان أساساً داود بن غيورغي بوتشولاشفيلي. واهتمامه بأهله الأصليين استمر وكان يدعمهم مالياً[7].

إن خصمه كلاوديوس جيمس ريتش (1787 - 1821) واقعي أيضاً وقد عاش حياة على الدرجة ذاتها من الميلودرامية. وهو، جنباً إلى جنب مع زوجه، يظهر على نحوٍ بارز في رواية عبد الرحمن. وقد

---

(7) يوسف عز الدين، **داود باشا ونهاية المماليك في العراق** (بغداد: دار البصري، 1967)، ص: 5 - 63.

كتب السيد ريتش وصفاً مؤلفاً من جزأين لأسفاره وإقامته في العراق وقد حررته أرملته ونشرته في 1836 بعنوان: **قصة إقامة في كردستان، وموقع نينوى القديمة؛ مع مذكرات رحلة مع نهر دجلة إلى بغداد وكلام عن زيارة شيراز وبيرسه بوليس** الطويل، وحياة ريتش ليست أقل إدهاشاً من حياة داود باشا.

بعد ولادته في ديجون الفرنسية نُقل ريتش طفلاً صغيراً إلى بريستول بإنجلترا. أظهر اهتماماً باللغة العربية في سن مبكرة جداً، وحين بلغ الخامسة عشرة كان يتقنها جنباً إلى جنب مع مجموعة اللغات العبرية، السريانية، الفارسية والتركية[8]. جرى تعيينه في القسم المدني من الجهاز الهندي مع السماح له بالذهاب إلى مصر مع القنصل العام. غير أن حادثة بحرية جعلته يتوجه إلى القسطنطينية بدلاً من مصر، وزار أمكنة أخرى قبل الوصول إلى هناك[9]. أوصل لغته العربية إلى مستوى الكمال وهو في هذا البلد ثم ذهب إلى فلسطين فسورية والعراق بعد ذلك «متنكراً كواحد من المماليك» ثم سافر بحراً إلى بومباي[10]. وهناك في بومباي كسب ثقة السير جيمس ماكنتوش وإعجابه وتزوج ابنته ماري. عُين مقيماً (قنصلاً) في بغداد حيث اختار مكاناً للإقامة كان مركزاً لمناوراته السياسية ونشاطاته الاستخباراتية[11]. نحو عام 1813 أصيب بمرض وغادر بغداد لبعض الوقت ثم ما لبث أن غادرها ثانية حين تدهورت صحته. انتقل إلى كردستان وكتب عن انطباعاته عاكفاً

---

(8) كلاوديوس جيمس ريتش، **سيرة إقامة في كردستان، موقع نينوى القديمة؛ مع يوميات رحلة مع دجلة إلى بغداد وقصة زيارة لشيراز وبيرسه بوليس**، تحرير أرملته، جزءان (لندن: جيمس دنكان، 1836)، ج: 1، ص: XV.

(9) ريتش، المصدر السابق، ص: XX.

(10) المصدر السابق، ص: XXI.

(11) المصدر السابق، ص: XXV.

على جمع الآثار القديمة والمخطوطات. بعد تصادمه مع داود باشا ذهب إلى البصرة ومن هناك إلى شيراز (في إيران الحالية) حيث أصيب بمرض الكوليرا وقضى نحبه.

يجرى التعليق على الصدام بين ريتش وداود باشا من وجهة نظر قريبة ريتش (حفيدة أحد أبناء العمومة) في أحد فصول كتاب بعنوان «النزاع الأخير بين ريتش والباشا (1820)». وهذه الرواية تؤكد موقف ريتش البطولي:

«وجد ريتش نفسه أشبه بالسجين... أصر الباشا على منعه من الرحيل، وتصور ريتش أنه بات رهينة... كان ريتش شديد الاستياء؛ كان الوضع قد أرهق أعصابه كثيراً وتسبب في عودة أعراض الحمى. كان يعرف أنه قادر على الهرب... غير أنه إن فعل كان من شأن الأمر أن يبدو كما لو كان فراراً، وهو أمر لم يكن وارداً»[12].

وريتش نفسه يعلق على بعض الأحداث التي شهدها في يومياته. فبعد وصفه لمدى ازدهار بغداد في ظل حكم الوالي المملوكي سليمان باشا (وهو حمو داود باشا)، يقول:

«ترك ثلاثة أبناء كانوا محبوبين كثيراً من أهل المدينة بفضله هو؛ كما كانوا متمتعين بقدرٍ كبير من الاحترام، بالتالي، من جانب خلفائه في الباشوية. أما ولداه الآخران فيعيشان مع والدتيهما، في وفرة... كان البكر قد جمع أسباب السلطات والرهبة بيديه وما لبث أخيراً أن نجح، عبر الكثير من الغدر والدسائس، في أن يصبح باشا. غير أنه لم ينعم بهذا المجد سوى سنوات قليلة إذ ما لبث صهر داود أن

---

(12) المصدر السابق، ص: 299 - 300.

هزمه وأجهز عليه ثم استصدر من الباب العالي الفرمان الذي ثبته والياً»[13].

من التاريخ إلى العمل الروائي

يبدأ الجزء الأول من سيرة داود باشا بجانب فراش موت سليمان باشا الكبير مع أولاده الثلاثة: سعيد، صالح وصادق وأصهاره الأربعة الذين كان داود باشا أحدهم. في وقت مبكر نتعرف على مدى حرص داود باشا وحصافته السياسية. مدركاً أن فرصته لم تكن ناضجة بعد فيهجر بغداد ليلوذ بالبصرة ويستغرق في بحر الدراسات الأدبية واللاهوتية. دسائس القصر في تلك الفترة كانت قد زادت سوءاً جراء الاجتياح الوهابي الذي وجّه أصابع الاتهام إلى والي بغداد في جريمة اغتيال سعود بن عبد العزيز. إن سلسلة من العداوات والاغتيالات أعقبت ذلك متمخضة عن إيصال الابن البكر سعيد إلى منصب الوالي. وحين بادرت العشائر إلى التمرد سارع سعيد إلى الاستنجاد بصهره داود باشا مما أدى إلى إثارة حفيظة والدته نابي خاتون التي كانت أساساً قد رفضت زواج داود من ابنتها. وكما يلاحظ مؤرخ وأستاذ انتروبولوجيا يدعى توم نيوفينهويس فإن «عاملاً آخر من عوامل تشكل التكتلات في الأوساط الخاضعة لهيمنة المماليك متمثل ببعض النسوة المتنفذات في الحرملك»[14].

يقوم هذا الفصل بإماطة اللثام عن الخلفية والشخصيات وطرح موضوع الصراع السياسي وقتل الإخوة، موضوع دور النساء في دسائس

---

(13) ريتش، مصدر سبق ذكره، ج: 1، ص: 4.

(14) توم نيوفينهويس، **السياسة والمجتمع في العراق الحديث المبكر: باشوات المماليك، شيوخ العشائر والحكم المحلي بين عامي 1802 و1831** (لاهاي: منشورات مارتينوس نيهوف، 1981)، ص: 23.

البلاط، موضوع شذوذ سعيد الجنسي (لواطيته) وافتتانه الغرامي بحمادي، وموضوع التنافس بين اثنين من الصرافين اليهود على شغل منصب شيخ كار الصرافة (الصراف باشي). إن ملحق كتاب نيوفينهويس: **السياسة والمجتمع في العراق الحديث المبكر**، الذي يحمل عنوان «صراع سعيد ـ داود (1815 - 1816)» يبين مدى التزام عبد الرحمن منيف بالمراجع التاريخية بما في ذلك أسماء شخصيات وعملاء ثانويين[15]. فالعلاقة بين حمادي وسعيد في النصوص التاريخية أميل إلى أن تكون علاقة صداقة شخصية حيث يتمتع حمادي بـ «حماية سعيد شبه المطلقة» ـ دون إقحام أي علاقة جنسية في الأمر[16]. لعلها علاقة شبيهة بنوع من التحالف السياسي بين سعيد وزعيم عشيرة العقيل: حمادي ـ مع «شروع» سعيد «في إسناد سلطته إلى القوى العشائرية بدلاً من الحراس المماليك وكون العقيل هم الأكثر ولاء وجدوى بالنسبة إلى هذا الأخير (سعيد)»[17]. ثمة نصوص تاريخية أخرى تقوم، على أي حال، بدس موضوع فُسق سعيد ومجونه ولكن دون الدخول في أي تفاصيل. من الواضح أن ما قام به عبد الرحمن هو دمج اثنين من التقارير التاريخية وصولاً إلى إبراز حمادي بوصفه زوجاً (شريكاً جنسياً) بدلاً من أن يكون مجرد حليف[18].

يوفر عبد الرحمن منيف مزيداً من التفاصيل عن الشؤون المنزلية

---

(15) المصدر السابق، ص: 16 - 14.
(16) المصدر السابق، ص: 17.
(17) المصدر السابق.
(18) لا يأتي عبد الرحمن منيف على ذكر هذه المراجع التاريخية على الرغم من أنه يتحدث فعلاً في كتابه **العراق** عن رجوعه إلى مؤلفات تاريخية. من الواضح أنه قرأ كل ما توفر له عن تاريخ العراق في النصف الأول من القرن التاسع عشر باللغتين العربية والإنجليزية كلتيهما.

الداخلية لفيض دسائس القصر وفضائحه بما فيها جنون نابي، أم سعيد، بعد مشاهدتها للعملية الشنيعة المتمثلة بقطع رأس ابنها بالذات. ومثل هذه التفاصيل الداخلية ربما كانت إضافات خيالية أدخلها الكاتب الروائي الذي يتولى مهمة قلب الكتابات التاريخية الجافة إلى أعمال أدبية. إلا أن عدداً كبيراً من الشخصيات بمن فيهم حتى شخصيات سياسية ثانوية واقعيون تاريخياً مثل سيد عليوي، خالد أفندي، جاسم بك الشاوي، رستم آغا، حمود الثامر السعدون وإلخ. والتنافس بين الصرافَيْن اليهوديين الرئيسيين ساسون وعزرا، إضافةً إلى دور الأخير بوصفه مدير داود المالي الرئيسي وارد حرفياً في عدد من السجلات التاريخية. فعائلة ساسون العراقية الشهيرة نجحت في نشر شبكاتها وصولاً إلى الهند، جزئياً لأنها كانت مضطرة إلى البحث عن الثروة في أمكنة أخرى لأنها لم تكن تحظى بالتفضيل كما أن بعضاً من أعضائها كانوا قد باتوا أهدافاً لغضب داود باشا. إن عبد الرحمن يقوم بإدخال تقارير تاريخية معينة عن يهود بغداد في القرن التاسع عشر في روايته ويشبكها مع قصة ساسون ومنافسه عزرا في **أرض السواد**[19].

من المؤكد أن عبد الرحمن كان قادراً على الوصول إلى مذكرات ريتش (كما حررتها ونشرتها أرملته) مما أبقاه أقل نزوعاً إلى تخيل أفكاره؛ كان قادراً على إعادة إنتاج سلسلة من التأملات الدقيقة كما يفعل لدى إيراد تأمل ريتش التالي في الجزء الثالث من رواية **أرض السواد**[20]:

«أما الأفق في الغرب فكان حالكاً، وانعدام الضوء كان

---

(19) ديفيد سولومون ساسون، **تاريخ اليهود في بغداد** (لتشوورث: سولومون ساسون، 1949)، ص: 122 - 127.

(20) عبد الرحمن منيف، **أرض السواد**، ج: 3، ص: 155.

يضاهي ما يتخيله اللورد بايرون في حلمه الرهيب عن انطفاء الشمس!»[21]. (أرض السواد، ج: 3، ص: 155) (طبعة المركز الثقافي الثالثة ـ بيروت، 2002).

ثمة ملحق لكتاب كلاوديوس ريتش بعنوان «مقتطف من مذكرات رحلة السيدة ريتش من بغداد إلى السليمانية»[22] يوفر المساعدة لعبد الرحمن على صعيد تمكينه من تحديد معالم الحالة النفسية لماري ريتش. أما الشخصيات الثانوية الأخرى التي يرسمها عبد الرحمن منيف برفقة ريتش فهي شخصيات تاريخية وتساهم في إغناء المشهد الثقافي الزاهي القائم على التعددية في عراق القرن التاسع عشر: ثمة كوفا أوفانيس، أمين السر المحلي، وهو أرمني الأصل؛ ثمة سمعان المجنون، ذلك المسيحي الذي كان يشتري القطع الأثرية للسيد ريتش؛ ثمة جعفر علي، أحد خدم ريتش من لوكنو الهندية؛ وثمة آخرون أيضاً.

بطل الرواية

مع أننا نستطيع قراءة مسار حياة داود بوصفه مسار حياة أحد الأمراء بالمعنى الماكيافيلي للعبارة، مسار حياة حاكم لا يعرف معنى الرحمة يفعل كل شيء لضمان سلطانه وتحكمه، فإن الشخصية تتم أنسنتها في الوقت نفسه. وهذا يحدث خصوصاً لدى قيام المشاهد الداخلية بتقديمه أباً وإنساناً وحيداً تحرقه نار الشوق إلى أمه البعيدة.

يحدثنا عبد الرحمن عن شعور داود بالوحدة والعزلة على الرغم من أنه كان محاطاً بحشد من المعجبين المداهنين[23]. أدرك الرجل أن مثل هذا الإعجاب لا يعول عليه وأراد أن يعرف الحقيقة ويطلع على ما

(21) ريتش، مصدر سبق ذكره، ج: 2، ص: 10.
(22) ريتش، مصدر سبق ذكره، ج: 1، ص: 331 - 375.
(23) عبد الرحمن منيف، **أرض السواد**، ج: 1، ص: 236.

يقال وإن لم يكن باعثاً على الرضى. استخدم عنصرين اثنين لإبلاغه بما كان يجري: فيروز في السلامليك (قسم الرجال) ونائلة خاتون في الحرمليك (قسم النساء). تعرف داود على فيروز حين كان الأخير يتردد على مزار عبد القادر الكيلاني. منبهراً بالضريح وشخصية داود المتبحرة وافق فيروز على أن يصبح خادماً للرجل وواحداً من أتباعه. وفي حين أن فيروز انجذب إلى داود نتيجة خيار شخصي، فإن نائلة ـ وهي أكبر سناً من داود وترعرعت مثله في سراي سليمان باشا ـ ما لبثت أن أصبحت مربية موثوقة لابنة داود المعوقة. تزوجت نائلة مرتين غير أنها لم تنجب؛ وهبت نفسها للعبادة والصلوات[24]. كانت شديدة التعلق بابنة داود: محسنة التي وُلدت قبيل سفر داود إلى الشمال. تمتعت الطفلة بحب أبيها القوي غير أنها بقيت عاجزة عن المشي وإن أجادت الكلام[25]. يقوم عبد الرحمن بوصف الجهود الكبيرة التي تبذلها نائلة طلباً لشفاء الفتاة بدءاً بأخذها إلى سائر المزارات والأضرحة المقدسة المختلفة وانتهاءً بالقيام بأعمال الخير أملاً في استمطار رحمة السماء على الطفلة الكسيحة. أضف إلى ذلك أن نائلة أخذت الطفلة إلى مختلف المرجعيات الطبية والطبية الزائفة التي كانت تستطيع الاهتداء إليها.

كذلك تجري أنسنة داود باشا عبر تصوير شوقه إلى عائلته الجورجية: كثيراً ما كان يعاني من الأرق متذكراً أمه، مريم في تفليس، إضافةً إلى أبيه وأخويه. كان يراسلهم بين الحين والآخر، لم يكن يستطيع الكتابة بالجورجية مما جعله يملي رسائله في الواقع[26]. ومع

---

(24) المصدر السابق، ص: 238.

(25) المصدر السابق، ص: 239.

(26) المصدر السابق، ص: 300 - 305.

أن داود عبد الرحمن منيف مفعم بالعواطف البنوية والأبوية الجياشة، فإن غرامياته تبقى شبه مكتومة وإن عرف أكثر من امرأة في حياته. فزواجه من ناظلي، ابنة سليمان باشا ـ زوجه الأولى ـ، لم يمنعه من الاقتران بأخريات. وما إن كانت إحدى جواريه تحمل منه حتى كان يسارع إلى الزواج منها عبر طلاق إحدى أزواجه الأربع، ولكن باستثناء ناظلي.

كان داود، كما صوره عبد الرحمن منيف، شخصاً كتوماً جداً. لم يكن يريد عامة الناس أن يعرفوا أي شيء عن حياته الداخلية أو اليومية. ومع ذلك فإن الناس كانوا يتحدثون عنه في الأسواق والمقاهي ـ ثمة قصص كانت تُروى عن كيفية قيامه بتقديم العلف إلى غزلانه في مزرعته، عن اقترانه بزوج جورجية هي ماري أم نجله المعتصم، وعن أشياء أخرى مماثلة.

حكايات الناس

مع أن **أرض السواد** تدور حول داود باشا فإنها تقدم في أثناء تكشف أحداثها عن حشد من الشخصيات المفعمة بالحياة المنتمية إلى مختلف مشارب الحياة والتي تؤلف نسيجاً اجتماعياً مطرزاً لبغداد تلك الأيام. وهؤلاء الناس درجوا على ارتياد مقهى الشط في حي شعبي يحتل قلب الكرخ ـ الجزء الأكثر شعبية من بغداد مقابل الرصافة حيث كان الناس الأكثر غنى يقيمون. من المحتمل أن تكون هذه الشخصيات من إبداع عبد الرحمن منيف ليبادر بعد ذلك إلى وضعها قريبة من شخصيات قصور الوالي والمقيم (القنصل) البريطاني[27]. وقصص العديد من شخصيات **أرض السواد** لا تتم روايتها الواحدة بعد الأخرى

---

(27) انظر مخطط بغداد في جونز آند كولينغوود ذكريات عن بغداد، **كردستان والجزيرة العربية التركية** (لندن، 1857) خارطة 884/ 203، ص: 304.

كما في **ألف ليلة وليلة**، بل ترد على شكل نتف ومزق. فنحن نقرأ الأحداث ذات العلاقة بمحسنة ابنة داود الكسيحة، مثلاً، في فصول مختلفة من الكتاب ويتعين على القارئ تجميع هذه النتف والمزق لتكوين صورة ذات مغزى لمأزق الفتاة ومحنتها بين الحشد المتزاحم من شخصيات الرواية. ومن خلال استراق السمع إلى حوارات هذه الشخصيات العامة وهي عاكفة على تفسير العالم المحيط بها وعلى الثرثرة عن أحوال النخبة نصبح قادرين على استكشاف نظرة الشعب العراقي إلى العالم أوائل القرن التاسع عشر.

بعض هذه الشخصيات العامة تضفي شيئاً من الفكاهة والمزاح على الأحداث المأساوية الطاغية لهذه الحقبة الملأى بالحروب، الصراعات، الفيضانات والأوبئة الطاعونية. لعل زينب كوشان هي أحد الأمثلة: يتكرر ظهورها في الرواية، المرة بعد الأخرى، دائمة الشكوى حول قطعة أرضها التي صادرها أحد ولاة العراق السابقين. يبقى هاجسها الكابوسي هذا معطوفاً على سلسلة من الأساليب الغريبة التي هي من نسج الخيال المرشحة للاعتماد من أجل استعادتها ـ بما فيها الجلوس قرب بوابة قصر الوالي لتتمكن من رفع شكواها إلى كل من يدخل أو يخرج ـ مثيراً للسخرية لا سيما لأن شكواها ودعاواهما تتم بلهجة عراقية بالغة الغنى.

يبقى هوبي الأعور أحد النماذج الأكثر إثارة للدهشة على صعيد إبداع الشخصيات. كان الأعور هذا مدافعاً عن الفقراء وقد سبق له أن عمل في أحد معامل الدباغة. حين اختلف مع رب عمله سخر منه الأخير، فرد عليه بطعنة جاءت قاتلة[28]. توارى هوبي عن الأنظار وأصبح من الخارجين على القانون. موقفه من الدين ليس متزمتاً:

---

(28) عبد الرحمن منيف، **أرض السواد**، ج: 1، 136.

فالتقوى، بنظره، نابعة من القلب وليست مسألة شعائر وطقوس. لم يكن يصوم في رمضان، مثلاً، ولكنه كان يحرص على الامتناع عن تناول المشروبات الكحولية طوال ذلك الشهر.

ثمة شخصية ليست أقل غنى ألا وهي شخصية السقا سيفو المحروم من الأولاد. فشجاراته مع زوجه، شخصيته العنيدة، استعداده لمد يد العون موصوفة جميعاً بلغة مفعمة بالتعاطف. أما السائس حسون، ذلك الشاب البسيط اللطيف المبهور بطريقة السيدة ريتش في امتطاء الحصان في أحد المواكب الاستعراضية، فقد بقي منتشياً الوقت كله. ولأن السيدة كانت قد لوحت للجمهور متوجهة نحو حسون، فإن أصحاب الأخير في المقهى دأبوا على استفزازه واستثارته بالحديث الدائم عن هيام ماري ريتش به وكان هو يأخذ ذلك مأخذ الجد مع ما انطوى عليه الأمر من عواقب مضحكة. كذلك كانت لكل من الحلاق، الملا، الفنان قصته المتشابكة المسلية. أما الحبكة الفرعية الأولى التي تخترق الرواية وتأخذ قسطها من حياة السراي وعامة الناس فهي قصة بدري المأساوية.

يقع بدري صالح العلو في حب راقصة تدعى نجمة غير أنه يعجز عن امتلاكها رغم محاولاته الكثيرة. وفي وصفه لهيام بدري بنجمة ورقصها كما لو كانت تمارس الرقص تعبيراً عن ألمها وأشواقها يذوب عبد الرحمن منيف في أسلوب غنائي يعتمده لكتابة مقاطع مؤثرة مشبعة بالعواطف متناقضة أسلوبياً مع الكتابة المفرطة في واقعيتها في باقي العمل[29]. يكتشف بدري أن نجمة موجودة في القلعة، مسجونة هناك من قبل عشيق غيور. يحاول استراق نظرة إليها فينزل إلى دجلة

---

(29) عن أساليب التعبير المختلفة في أرض السواد، انظر الجيار 249 - 250 وعبد العظيم 267 - 268.

بقارب، يتظاهر بأنه شاعر ويطلب من بحار القارب أن يتوقف أمام القلعة. وفي هذه الأثناء يروي له البحار الأمي سيرة أسفاره إلى الهند، الصين وجاوا ويحدثه عن كتاب حصل عليه. يقرأ بدري في الكتاب فيجد القصة طبعة من طبعات رحلة السندباد البحرية الأولى حيث تكون الجزيرة التي ينزل فيها الركاب إلى اليابسة حوتاً عملاقاً في الحقيقة؛ وما إن يغوص الحوت حتى يغرق الركاب. لاحقاً حين يتم نقل بدري إلى كركوك، يكتشف أن نجمة أصبحت عشيقة طلعت باقة، أحد الضباط هناك. ولدى رؤيته لها متنقلة من رجل إلى آخر أقلع عن الاهتمام بها[30]. ثم لا يلبث بدري أن يستسلم لأمه التي تجد له عروساً. وعندما يعود إلى كركوك بعد إتمام مراسم «خطبته» لزكية، الفتاة التي انتقتها له العائلة، يكتشف بدري أن نجمة قد اغتيلت. هو الآخر يتعرض للاغتيال في نفس اليوم الذي تصل فيه عروسه للالتحاق به. لا يكون القاتل معروفاً لدى وقوع الجريمة غير أنه يتضح في ما بعد أن الجريمة كانت جريمة سياسية. فبدري كان قد رفض الالتحاق بحركة معارضة داود باشا التي كانت متفاعلة في شمال العراق وبقيادة عليوي، قائد الجيش السابق عند داود باشا الذي كان منفياً إلى الشمال[31]. انتقاماً من امتناع بدري عن الالتحاق بحركة معارضة داود رغم إغرائه بالمال والنفوذ، يبادر عليوي إلى إرسال اثنين من حراسه لقتله وحين يقدّمان تقريرهما عن إنجاز المهمة يسارع عليوي إلى إعدام الرجلين رمياً بالرصاص لإبقاء جريمة الاغتيال مجهولة الفاعل.

يجري في قصة بدري تقديم رواية تفصيلية دقيقة لسيرة حِداد الأم، اكتئاب الأب، جنون العروس جنباً إلى جنب مع سلسلة

---

(30) عبد الرحمن منيف، **أرض السواد**، ج: 2، الفصل: 57.
(31) المصدر السابق، الفصول: 78 - 84.

الخطوات التمهيدية لاختيار العروس وحفلات الزفاف. عبر **أرض السواد** نتمكن من الاطلاع على العادات العراقية، على الموسيقى والأغاني العراقية، على جملة علاقات القربى، وعلى سائر شعائر وطقوس الموت والزواج كما لو كنا نقرأ مرجعاً من مراجع علم الانتروبولوجيا الاجتماعية ـ محبوكة جميعاً في نسيج العمل الأدبي.

تصنيف الرواية التاريخية

مع أن الرواية التاريخية ليست جديدة فإن نوعية الرواية التاريخية التي ألفها عبد الرحمن حين كتب **أرض السواد** جاءت صياغة مبتكرة بوصفها متركزة على الناس وكيف يستنفرون ويهبون إلى النجدة في تحدي الكوارث مثل الفيضانات ويحتشدون ملتفين حول داود باشا لدى تصديه للوجود البريطاني. لقد قيل إن التاريخ يكتبه المنتصرون، وإن كان ذلك صحيحاً، فإن الرواية التاريخية ليست إلا إعادة لكتابة التاريخ من وجهة نظر المحرومين ـ أقله في هذا المثال. تتيح الرواية للخيال فرصة ملء فراغات التاريخ وإنطاق الأصوات المكبوتة والمخنوقة للمسحوقين. بذلك المعنى تشكل مأثرة عبد الرحمن منيف العظيمة: **أرض السواد** ما هو أكثر وأكبر مما يطلق عليه عادة اسم «الرواية الوثائقية ـ التاريخية»[32]. إنها أيضاً رواية انتروبولوجية إذ تصور النسيج الإنساني بتنظيماته الجزئية: بما لدى بسطاء الناس من شعائر، طقوس، معتقدات، أهواء، مكارم، ثرثرات، صراعات على السلطة والنفوذ، وعلاقات بين الجنسين.

بعبارة أخرى تبقى الرواية، إضافةً إلى كونها رواية تاريخية مستندة

---

(32) عن تصنيف الرواية التاريخية، أنظر جوزيف تورنر، «أنماط السرد التاريخي»، **جانر** XII: 3 (خريف 1979): ص: 333 - 355.

إلى البحث والتوثيق صورة شعب عبر عدسة موضوعة من تحت. فحين يقدم مدحت الجيار على انتقاد **أرض السواد** بسبب الكثرة المفرطة لعدد الحبكات الفرعية وزحمة الشخصيات المتزاحمة وحواراتها، فإنه بالفعل يحكم عليها من منطلق توقع رواية عضوية متماسكة ذات ذروة حيث لا تكون الشخصيات الثانوية إلا عناصر مساعدة لتسليط المزيد من الضوء على الشخصيات الرئيسية. بعبارة أخرى، هو يبحث عن بنية هرمية متراتبة قائمة على مركز أو محور محدد[33]. أما رواية عبد الرحمن فهي أقرب إلى ملحمة زاخرة بحشد من الحبكات الفرعية ومجسِّدة لنسيج بنية قومية كاملة. فحكايات الشخصيات الثانوية وحواراتهم في مقهى الشط قد لا تلقي مزيداً من الضوء على داود باشا، غير أن الرواية ليست عن والي بغداد فقط. إنها، في المقام الأول، عن أهل بغداد في عهد أحد ولاتها. إن التسلسل المحكم الذي افتقده الجيار ليس، إذن، دليل ضعف أدبي، بل هو مؤشر نبذ لصيغة إيديولوجية معينة، متميزة بوهم تسلسل متمحور حول بطل[34].

قسّم هيغل الوعي التاريخي إلى ثلاثة أنماط: أصلي، تأملي وفلسفي. وما عناه بهذا التقسيم الثلاثي هو ما يلي: في الوعي الأصلي يتذكر الكاتب الماضي كما كان؛ في الوعي التأملي يقوم الكتاب بمعاينة العلاقة بين الماضي والحاضر؛ أما في الوعي الفلسفي فيتركز الكاتب على كيفية كتابة التاريخ[35]، وفي **أرض السواد** نرى عبد الرحمن منيف

(33) مدحت الجيار «قناع السرد في أرض السواد» **فصول** 65 (خريف 2004 - شتاء 2005)، ص: 258.

(34) حول هذه النقطة انظر هايدن وايت، «قيمة السردية الروائية في تمثيل الواقع». **كريتيكال انكوايري** VII: 1 (خريف 1980).

(35) فريال جي غزول، «الرواية والتاريخ» **فصول** II: 2 (كانون الثاني ـ آذار 1982) ص: 296.

عاكفاً على استذكار الماضي بطريقةٍ وثائقية، فنجدنا أمام وعي أصلي؛ مصراً على تأكيد العلاقة بين الماضي القديم والقرن التاسع عشر (زمن الأحداث الروائية) عبر مقدمته التمهيدية (وربما على عراق اليوم إذا رأينا داود باشا قناعاً لحاكم عراقي معاصر سعى إلى تعزيز سلطته وتحدي الهيمنة الاستعمارية عن طريق تحديث البلاد)، فنجدنا أمام وعي تأملي. أخيراً، ثمة عنصر وعي فلسفي مضمر في **أرض السواد** إذ يتركز عبد الرحمن على كيفية كتابة التاريخ ويحرص على إسماع أصوات عامة الناس العراقيين عبر استخدام تقنيات روائية كفيلة باستعادة تلك الأصوات. إن لمأثرته بعدين اثنين: إنها رواية **نوفل novel** بالإنجليزية من جهة **وطريقة جديدة a novel way** في تقديم التاريخ العراقي من جهة ثانية. وفي هذه الرواية يبدو عبد الرحمن منيف مستبقاً دعوة راناجيت جحا ـ المؤرخ الآسيوي الجنوبي وأحد المفكرين الواقفين خلف **الدراسات الهامشية** ـ إلى «استعادة التاريخ الحي لما هو يومي» وإلى «العمل تاريخياً على استرجاع ما هو متواضع وعادي» الأمر الذي لا يمكن تحقيقه إلا عندما يصبح المؤرخ كاتباً مبدعاً[36].

---

(36) روزنيكا تشودوري «التاريخية في الأدب: التشويهات الهامشية». **إيكونوميك آند بوليتيكال ويكلي** XXXIX: 42 (16 تشرين الأول، 2004)، ص: 4658.

«حين تركنا الجسر» و«النهايات»: رحلة خلاصية

ماهر جَرّار(*)

أ. عبد الرحمن منيف

عندما أصدر عبد الرحمن منيف روايته الرابعة **حين تركنا الجسر** عام 1976، كان قد غدا كاتبًا محتفىً به بين النقّاد العرب. فروايتاه الأوليان، **الأشجار واغتيال مرزوق** (1973) و**قصة حب مجوسية** (1974) اعتُبرتا اختراقًا في التقليد الروائي العربي المعاصر. ويرى محمد بدوي أنّ روايته الثالثة، **شرق المتوسط** (1975)، تشكّل «الاتهام الأكثر حدة لوسائل التعذيب التي تستخدمها دولة البوليس؛ إنها وصف متميز بحيويته للآثار المدمرة للعسف السياسي الذي يمارس على

(*) ماهر جرار، أستاذ في الجامعة الأميركية في بيروت في قسم الدراسات الحضارية وفي دائرة اللغة العربية، ومدير برنامج أنيس المقدسي للآداب فيها. نُشرت هذه الدراسة باللغة الإنجليزية في عدد خاص على الشبكة الإلكترونية حررته الدكتورة صونيا ميشر-الأتاسي: *The MIT Electronic Journal of Middle East Studies* (Special Focus: ‘Abd Al-Rahman Munif Remembered), 7 (Spring 2007) 59-69.

وواجب الشكر يقتضي أن أنوّه بجهد الأستاذ حسين عبد الساتر (جامعة ييل) في تحضير الصيغة الأولى للترجمة العربية.

حيوات بشر بريئين. وهي في الآن ذاته تعبير بليغ عن روح الإنسان الذي لا يُقهر» (Badawi, 1992: 148). وقد خصّص عبد الرحمن منيف، بصفته مثقفًا شاهدًا، لموضوع القمع الذي تمارسه الأنظمة العربية المستبدة الكثير من جهده الروائي وفكره النقدي (قارن بـ (Jarrar, 2006: 72-73.

انضمّ عبد الرحمن منيف إلى حزب **البعث العربي الاشتراكي** وهو بعدُ طالبٌ في المدرسة الثانوية في عمان/ الأردن. ففي خمسينيات القرن العشرين، كان حزب **البعث** ذو المنحى القومي العربي «يُلهب عقول جيلٍ بأجمعه»، كما يرى باتريك سيل (Seale, 1988: 30). كان البعث يمثّل دعوةً إلى استقلال العرب ووحدتهم وإلى الثورة الاجتماعية، وهي أفكار اشتركت مع الناصرية في اجتذاب مئات من تلامذة المدارس والمثقفين ودوائر أخرى من البرجوازية المدينية الصغيرة في العالم العربي (Batatu, 1978: 473-482; Batatu, 1984: 1-22). لاحقًا، خلال حياته الجامعية في بغداد والقاهرة وبلغراد، أصبح منيف عضوًا نشطًا في الحزب وتبوّأ مناصب رفيعة. لكنه انتمى إلى جناح كان ينادي باللامركزية الحزبية وبمزيد من الحرية والدمقرطة. وقد اشتدّ الصراع بين مختلف أجنحة الحزب عام 1963، وبلغ ذروته في مؤتمر حمص حيث فُصِل منيف منه. وفي عام 1965 اعتزل منيف العمل السياسي المباشر حاملاً في قرارة نفسه شعورًا عميقًا بالمرارة والإحباط جرّاء الانحطاط والوحشية والطغيان التي هيمنت على الحياة السياسية ومؤسسات الدولة والأنظمة في العالم العربي. وقد تأوّج هذا الامتعاض في اليأس وخيبة الأمل القاسيين عقب هزيمة عام 1967. في هذه الأثناء توجّه منيف تلقاء عالم الأدب مدفوعًا برغبة في البوح والتغيير والتعبير عن القهر (منيف، 1994: 163).

تشفّ روايات منيف الأولى عن هاجس وجودي يتمثل في القلق

لحال الفرد العربي الضحية الذي يحيا تحت تسلّط الأنظمة القمعية الشمولية. وقد حاول في روايته الرابعة، التي نعالجها هنا، أن يولّف بين خصائص كتاباته السابقة.

ب. حين تركنا الجسر

تستكشف روايته **حين تركنا الجسر** تجارب رجل وحيد (متوحد)، راسخ العزم ومهزوم، لكنه يحاول بكل ما أوتي من قوة أنّ يتبيّنِ علامةً ما قد تسعفه في تجاوز هذا الإحساس بالهزيمة - وهو الذي يظهر في نهاية الرواية أنه إحباط جماعي (ص 213). هذا الصوت المعبّر عن الهزيمة والوحدة والخصاء يمكن سماعه في رواية منيف الأولى **الأشجار واغتيال مرزوق**؛ لكنه محصور هناك في صفحات قليلة ولم يكن قد تحوّل إلى مرثية داخلية للذات كما هو الحال في **شرق المتوسط**، وبخاصةٍ في **حين تركنا الجسر**. فبطل **الأشجار واغتيال مرزوق**، منصور عبد السلام، يؤنب نفسه غير مرة قائلاً:

> «ولكن كيف بدأت القصة يا منصور؟ أنت تقفز الآن مثل الجندب، أنت تهذي، تريد تدمير العالم، ولا تستطيع أن تدمر ذبابة.. أحسن لك يا منصور أن تسكت، أن تخرس...» (الأشجار، 192)، «أريد أن أصلب نفسي على نخلة. أريد أن أعتكف في مغارة بأعلى جبل. لا أريد شيئًا!» (الأشجار، 196)، «أنت الآن ديك منتوف الريش، أجرب، عجوز، مفلس، تساوي بنظر الحاج زهدي ذبابة»، (الأشجار، 210).

ثمة نبرة مماثلة من رثاء الذات وتأنيبها تسود رواية **حين تركنا الجسر**، تضفي جوًا من الارتباك وعدم الارتياح. فبطل الرواية، زكي النداوي الذي يحكي بصوت «الأنا»، غارق في سيل من متتاليات الذاكرة بينما يحاول الهرب منها ملتجئًا إلى الصيد - بسبب تجربة

مُحبِطة. يأوي زكي النداوي إلى حضن الطبيعة في برية منعزلة، ورفيقه الوحيد هو كلبه «وردان» ذو الأعوام الثلاثة الذي يشاركه غرفةً حقيرة في الطرف الشرقي من المدينة.

يمكن رؤية الوضع كله من نقطة واحدة في بداية الرواية، في مشهد مكثّف عند الغسق حيث ينبعث عواء بنات آوى في ظلمة أول المساء على المستنقعات المنقطعة. والقصة بأكملها، وهي تناهز مئتي صفحة، أنموذج لرواية «تيار الوعي» حيث يعكس المكان حسَّ الهزيمة والخسارة.

تشكل هزيمة الجسر بؤرة الانطلاق للذاكرة المهووسة التي تلح على الانتقال إلى الماضي. الجسر رمز قوي للتوسّط والحركة وتجاوز الحواجز والتخطّي والعبور والاتصال (Edsman, 1987: 310-314; Biedermann, 1994: 49-50). هذه العتبة التي يمثلها الجسر هي رمز للتواصل و«التجسير»، وهي تشير إلى حالة سابقة من الانفصال الذي عادةً ما يستدعي فعل التضحية/ تقديم أضحيةٍ قربانًا (Edsman, 1987: 310-314).

يمكن استنتاج زمن القص من النص نفسه. فقد حدثت «هزيمة الجسر» بضعة أعوام قبل زمن الرواية، إذ بعد الهزيمة بثلاثة أعوام، يلتقي زكي صدفةً بالضابط الذي كان مسؤولاً عنه (ص 119). يمتد زمن القص على حوالى خمسة أشهر، بين كانون الأول ونيسان (ص 12، 123، 147، 209، 211) من العام «1968». هذا التأريخ مستمدٌ من حديثٍ بين زكي وصياد شيخ سنه أربع وستون سنة يقول لزكي، إنه «حُرم صيد البط منذ عشرين سنة – من الوقت الذي طارت فيه الحولة» (ص 168، 169). لقد سقطت الحولة في يد الجنود الصهاينة عام 1948 وجُفّفت تمامًا بحلول عام 1957 (**الموسوعة الفلسطينية**، 1984: 284-294). كانت بحيرة الحولة تقع في الجليل الأعلى، حيث شكّل نهر

الأردنّ - الذي كان يمرّ فيها - حدودًا طبيعية مع سوريا. أما المستنقعات، حيث يمضي زكي وقته في الصيد، فتمتد في مكانٍ ما شرق الحولة (ص 174).

وتلمّح هذه المواصفات بشكلٍ فوري إلى بناء جسر للعبور إلى الضفة الأخرى، أي إلى الأراضي المحتلة. وينبغي ألاّ يغيب عن البال هنا رمز «جسر العودة» الذي يتكرر في الشعر والغناء العربيين المعاصرين.

في البدء كان الجسر «إكليلاً مضفورًا من الحديد» (ص 116)، ثـبّته تسعة جنود (ص 185؛ في الصفحة 115 يُذكر أنهم كانوا سبعة فقط) ببراغٍ صلبة (ص 98، 117)؛ ويذكر زكي النداوي أسماء الستة الآخرين إلى جانبه: حامد، ورثيف، وذياب، ورمزي، وأحمد، والكردي الملقب بـ«الجمل» (ص 79-80، 98، 115-118، 125، 127، 135، 185، 187).

لقد كان زمنًا رائعًا، زمن الجسر ذاك! ففي الشهر الأول من صيف رطب أغبر ثقيل، كان الرجال السبعة يبنون جسرًا «عسكريًا» يبعد حوالى أربعة كيلومترات من النهر - الحدود التي عليهم عبورها. أقام الرجال جسرًا مرقطًا فضيًا (ص 79، 97)، كان جسرًا «مزهوًا كطفل يلبس بدلة العيد» (ص 137)، و«متألقًا مثل قوس قزح» (ص 97، 99). لقد شيّدوا جسرًا كان آخر إشارات الفرح، وسموه «حصانًا» وغنوا له (ص 114، 117، 118، 187). لكن عندما حان الوقت لنقله إلى النهر والعبور عليه، فإنهم تركوه «وحيدًا على الأرض» سبعة أيام وليال. أمضى الرجال وقتهم قلقين، متمددين في الخنادق كالجرذان المذعورة ينتظرون أمرًا صغيرًا واضحًا «انصبوا الجسر على النهر.. ودافعوا عنه حتى آخر رجل» (ص 125). ولكن في اليوم السابع كانت التعليمات واضحة «اتركوا كل شيء.. وانجوا بأرواحكم» (ص 78)،

«انسحبوا.. سيكون الانسحاب غير منظم.. وعلى كل واحد أن يدبر نفسه» (ص 174).

إنّ خط الرواية *(fabula)* هو سلسلة من اللاأحداث. فبسبب إحساسه بالهزيمة، انطوى زكي على نفسه وغدا سجين أفكاره على رغم أن لديه فرصةَ التجوال الحر بين المستنقعات. هنا لا يعود ثمة مفرّ للقارئ/ المخاطَب من سطوة صوت الراوي ومراثيه المهووسة. إذ تصبح «ملكة البط» هاجسه الأوحد تعويضًا عن شعوره بالخسارة والـدمـار (ص 42، 47، 48، 51، 53، 59، 101، 105-106، 131، 135، 201). كما أنه يؤسس تعالقًا بينها وبين الجسر (ص 16، 17، 39، 94، 135)؛ ونراه يثني على جمالها حينًا لكنه يصفها أحيانًا بـ«الزانية» (ص 29-30، 34، 77، 200)، و«الشيطانة» (ص 62، 68، 95)، و«الساحرة» (ص 9، 16).

يسيل خط القصة في نمط «تيار الوعي»؛ ففضاء الصيد والمطاردة يحفّز توقعات محبطة وعددًا من المؤثرات الناتجة عن توالي الليل والنهار وتغيّر حالة الجو؛ وهو يشير كذلك إلى فضاء الراوي النفسي الذي تؤثر مشاغله الداخلية في قدرته على المواءمة بين استجاباته والواقع. فطبيعة الموضوع هي التي فرضت فضاء المستنقعات الرطب، والرمادي المتوحِّد، كما استدعت زمنًا ينفتح على إيقاع النفس الداخلي في طبيعةٍ برية قاسية وجوّ متغيرٍ مكفَهر.

التركيز البصري هو أكثر ما يثير الذاكرة التي تتخذ هنا نمطًا وتكرّر نفسها عبر الترابط الذهني مع ملكة البط - التي تغدو «أيقونة» تؤدي دور رمزٍ يشير إلى ما سوى نفسه، إلى شيء مفارق له، ليس هو إياه (Ziolkowski, 1977: 15). هكذا يصبح الجسر، وهو قوة جوهرية، هوسًا يربط زكي به كلَّ ما سوى الجسر في هذا العالم: حتى الزمن يصبح «ممتدًا أمامنا كالجسر» (ص 23). هذا التماهي مع الملكة التي

غدت علامة على الهزيمة يتحول رغبةً ملحة في أن تُنقش الآثار التي خلفتها «هزيمة الجسر» في ذاكرته وفي روح ملكة البط، وفي روح كلبه وفي الطبيعة، وذلك بسبب خوفه المقيم من أن هذه الذاكرة قد تعطب بمرور الزمن.

الجسر الذي كان رمزًا للعبور إلى النصر أصبح مصدرًا للخيبة و«الفقدان» وباعثًا على الوهم. ما يريده النداوي حقًا هو جسر تواصل بين نفسه والواقع، جسر يستطيع هو أن يمدّه ليفتح حوارًا إنسانيًا مع الآخرين كي ينقذ قيمته الذاتية. فنراه عندما رأى الصيادَ الشيخَ للمرة الأولى، يخاطب كلبَه وردان قائلاً له: «يجب أن أفعل شيئاً، أن أقيم بيني وبينه جسرًا» (ص 56).

لعل رفض زكي الإقرار بموت والده معادلٌ لرفضه الاعتراف بهزيمة الجسر (ص 43). في إحدى محادثاته الداخلية مع كلبه، يربّت زكي على ظهر كلبه ويخبره، «لو كان أبي أيام الجسر، يا وردان، لفعلنا الشيء الكثير» (ص 38). يكنّ زكي حبًا واحترامًا عميقين لوالده، يسميه «حكيمًا» ويتوق لصحبته، خصوصًا في تلك اللحظات قبيل المغيب عندما كان يجالسه تحت العريشة لمراقبة السنونوات في الحديقة الداخلية لمنزلهم المفتوحة على السماء (ص 22-29). الأب هو الصورة المثالية للسلطة المقتدرة الوحيدة التي يتماثل زكي معها - لكنه يشعر أيضًا برابطة بنوية ما تجاه الصياد العجوز - فيما يعتبر السلطات الأخرى - «أولئك الكبار البعيدون الذين يبعثون بالأوامر» - جبانةً وجزعة؛ ويبدي ازدراءه واشمئزازه من أولئك القادة الذين أوصلوا إلى هزيمة الجسر (ص 17، 46، 115).

غير أن مطاردة زكي النداوي لملكة البط لا تنتهي أبدًا؛ فملكة البط لا تسقط فريسةً بل تواصل الطيران، أما زكي فيصطاد بدلاً منها بُومًا (ص 195-205). إن ملكة البط التي ترمز إلى الأمل الذي يحمله

في داخله لـ«الثأر» والتغيير، لن تسقطَ فريسةً أبدًا. إنها مطاردة تكشف عن نمط من الرغبة التي تسعّر ظمأً لا يرتوي إلا عندما تتوقف روحُه عن الرثاء وتجد سبيلَها إلى التوازن الداخلي وإلى هوية عامة معادٍ بناؤها:

«في ليلة.. في أواخر آذار جلسنا. كنا ثلاثة رجال، وكانت تربطنا علاقات العمل. لما بدأت أتحدث عن الجسر قال لي عامل الهاتف، والذي لم أره منذ وقت طويل، لكني أسمع صوته مرات كثيرة كل يوم.. قال:

- لا تتحدث.. ان للجدران آذاناً، وسوف يقتلونك.

- لا اتحدث عن أحد.. أتحدث عن الجسر!

- والجسر.. ألا يعني شيئاً؟

- هذا ما أردت أن أقوله.

أما الرجل الآخر، وكان زميلي في نفس الغرفة، فقد ابتسم بحزن وقال:

- يمكن دائماً بناء الجسور.. الصعب هو بناء الانسان

ولا أعرف لماذا سيطر عليّ الغباء.. سألته:

- بناء الإنسان؟

- نعم بناء إنسان من نوع جديد!

لما تركت الرجلين استبدت بي أفكارٌ كثيرة وغامضة. فكرت بالكلمات التي قالاها. بدت لي مضيئة وأقرب شيء أحبه.. وقررت أن أتصرف بطريقة جديدة!» (ص 209-211).

لقد شلّت الهزيمة زكيّا وأفقدته شعوره بقيمته الذاتية وبهويته

الشخصية. لكنه، لكي يقبل بما وقع، عليه أن ينطلق باحثًا عن نظام خلقي جديد؛ شيء ليس بإمكانه أن يستشرفه بعد، لأنه - وبعد أكثر من ثلاثة أعوام على هزيمة الجسر - لا يزال يشعر بالعجز، ويحمل ندوب وأضرارَ تجربةٍ هي تعبير عمّا يمثّل في الواقع عجزًا جماعيًا. وبهذا المعنى، يمثّل زكي المثقفين والجنود وعامة الناس الذين فقدوا حسهم بالسيطرة على حياتهم وثقتَهم بالدولة ومؤسساتها؛ والأخطر من ذلك، حسَّهم بهويتهم/ هوياتهم.

بعد الموت المفاجئ لكلبه وردان، يقرّر زكي هجر عزلته والعودة إلى مجتمعه:

«وقبل أن تغيب شمس اليوم الأول كنت قد ضعت في زحام البشر، وبدأت اكتشف الحزن في الوجوه.. وتأكدت ان جميع الرجال يعرفون شيئاً كثيرًا عن الجسر، وانهم ينتظرون.. ينتظرون ليفعلوا شيءا.» (ص 213).

يقيم الناقد جورج طرابيشي مقارنة بين زكي النداوي وسانتياغو في **الشيخ والبحر** لهيمنغواي، حيث يكدّ بطلا الروايتين في مطاردة الفريسة. لكن طرابيشي يرى أن سانتياغو يُظهر إرادةً راسخة وصلابة كبيرة ومناورة وتفكيرًا استراتيجيًا، أما زكي فيبدي سلبية وتشاؤمًا وانعدامًا للتصرفات المدروسة. ويشدد طرابيشي على أن «جوهر ما أراد أنْ يقوله همينغواي في **الشيخ والبحر** هو أن الانسان قد يُدمَّر بل قد يموت، ولكنه لا يهزم. أما ما يصر عبد الرحمن منيف على قوله في **حين تركنا الجسر** فهو أن الانسان المهزوم انسان مدمر ولو بقي على قيد الحياة» (طرابيشي، 1981: 7). كما يحاجج طرابيشي في أنّ **الشيخ والبحر** تجسّد روحًا غربية «بروميثية» مولودة من إرادة التنوير والحداثة، بينما تكشف **حين تركنا الجسر** عن موقف متشائم ومشروط

تاريخيًا؛ والحق - يضيف طرابيشي - « أنه رغم عتو الصراع ومرارة نتائجه في **الشيخ والبحر**، فإن شعورًا طاغيًا بالحرية تتفجر به رواية همينغواي، بينما المذاق الوحيد لرواية عبد الرحمن منيف هو مرارة جبرية الهزيمة وقدريتها، رغم طفافة الصراع ولا توقع نتيجته في **حين تركنا الجسر**» (طرابيشي، 1981 : 8).

إنّ هذه المقارنة في رأيي متكلفة جدًا ويمكن مساءلتها. أولاً: كان سانتياغو صيادًا محترفًا أمضى حياته كلها في البحر، بينما زكي هو صياد هاوٍ ومثقف محبط. وخلافًا لما يشير اليه فيصل دراج، ليس زكي مجرد جندي (درّاج، 2004 : 216)؛ فهو على الأرجح مهندس كزملائه الآخرين الذين عُهد إليهم بإقامة جسر عسكري. ويبدو أنه كان «يساريًا» صارمًا يؤمن بأن الشعر والدين هما الهزيمة (ص 136-137). ثانيًا، الثيمة الرئيسة في رواية همينغواي هي فعل الصراع مع السمكة الذي يمثل قوة الإرادة والمثابرة - إلى حدّ أن صورة السمكة مرتبطة بشخص معيّن وتقوم بتأطير قصته، ما يجعلها ثيمة (Ziolkowski, 1977: 15)، بينما في **حين تركنا الجسر** فإن الصراع يتجاوز الإرادة الفردية ليتخذ بعدًا جمعيًا، حيث تغدو ملكة البط بمثابة «أيقونة» ترمز إلى الهزيمة وضعف الإرادة. ثالثًا، كتب همينغواي روايته في مرحلة متأخرة من حياته؛ بينما كان منيف لا يزال في بدايات كتابته يسبر الأصوات والمنظورات الروائية المختلفة ويصقل أدواته.

فرواية **حين تركنا الجسر** تمثل رحلة «خلاص» رمزية، وَسبر لأرضٍ بكرٍ مخيفة من نكران الذات واحتقارها، وهي في الوقت نفسه صرخة اعتراض على الأنظمة العربية المتسلطة. إن صوت «الأنا» الغارق في هموم الذات يعبّر عن صرخة «البطل المضاد *anti-hero*»، أي أنها صرخة ضد فقدان الحرية الشخصية والاستقلالية والأصالة.

ج. النهايات

ظهرت رواية منيف الخامسة **النهايات** عام 1977 بعد أقل من عام على نشر **حين تركنا الجسر**. إن ثيمة الفردوس والماضي المفقودين هي ثيمةٌ كامنة في **النهايات**. ويلاحظ الناقد صلاح صالح أنّ أحداث **النهايات** «تدور في الطيبة الواقعة على تخوم الصحراء وبداياتها، والبداية الصحراوية هي نهاية الخصوبة والزراعة والأمان، وفي هذا التماهي الضدي بين فكرة البداية وفكرة النهاية تدور أحداث الرواية التي تبدأ بتأكيد وجود القحط، وتأكيد تكراره وتواتره الذي بدا داخل الرواية بلا نهاية» (صالح، 1996: 224–225).

وبينما تُروى **حين تركنا الجسر** بـ«صوت الراوي الأول»، فإن **النهايات** تبدأ بملاحظة راوٍ كليّ المعرفة يعلن منذ الجملة الأولى الشدّة المهيمنة على المشهد كلّه، «إنه القحط. القحط.. مرة أخرى!». يتبنى منيف في **النهايات** مقاربةً أكثر «غنائية»، وتصدر غنائيتها - في ما أرى - عن النمط الذي يصفه الناقد رالف فريدمان (Ralph Freedman) بأنه «تحوُّل الإدراك إلى شبكات من الصور وإلى تصاميم أو أنماط من المجاز تُصوّر توقّف سيلان الوقت ضمن كوكبات من الصور أو الرسوم» (Freedman, 1963).

وقد ترجم روجر ألن Roger Allen، وهو بروفسور في جامعة بنسلفانيا ومرجع مشهور في الرواية العربية الحديثة، الرواية إلى الإنكليزية وكرّس حوالى تسع صفحات من المقدمة لدراستها (Allen, 1995: 222-230). ويجادل ألن أنّ «لدى الراوي الكليّ المعرفة عينًا شغوفة بالتفاصيل؛ ويمكن القول إنها تكاد تكون عين عالم اجتماعٍ مهتم بخصائص السلوك المعتاد وأنماطه (طبعًا بلحاظ الانحرافات عن المعيار كما جرى وصفها). في مقاربة كهذه، يجد القراء أنفسهم

مشدودين حتمًا إلى عالمٍ خلقه راو يشاركهم الاهتمام العميق بالطبيعة والبيئة».

الثيمة الرئيسة في **النهايات** هي التغيّرات المفضية إلى نظام مختلف/ أنظمة مختلفة لا يمكن توقعها: القحط، الجنون، الانكسارات في العلاقات الإنسانية كما في دائرة الطبيعة، الصراع بين جيل يتلاشى وآخر جديد متروك في القرية على حافة الصحراء يبحث في فضاءات المدينة عن حياة «أكثر إنسانية».

تنوء هذه التغيّرات الكبرى الكئيبة بحملها على أهل الطيبة الطيبين الذين تهملهم سلطات الدولة، والمتروكين لمواجهة مصيرهم الذاتي. ومن عام لآخر تؤجل الحكومة وعودها بشق طريق جديد وبإقامة سد من شأنه ريّ أرضهم وإنتاج الكهرباء (**النهايات**، 37، 43).

القرويون مرتبكون بسبب كلمات أبنائهم المقيمين في المدينة الذين يؤكدون أنّ «هذه الأرض لا تطعم حتى الجرذان، وانتم، هنا، تتشبثون بها، وكأنها الجنة. اتركوها، ارحلوا إلى المدينة، هناك يمكن ان تجدوا حياة أفضل من هذه الحياة التي تعيشونها ألف مرة!» (ص 16). أما القرويون فكانوا ينصتون بحذر إلى أبنائهم، ثم «يقبلون الأشياء التي تأتي ويوزعونها بعدالة مفرطة، كانوا يسمعون كلمات المدينة الكبيرة، ويسمعون عن السد الترابي الذي سينشأ قريبًا من الطيبة، ليجمع المياه التي تتدفق سيولاً جارفة في بعض المواسم ثم تنتهي إلى باطن الأرض» (ص 43).

يغدو القرويون بعد موت عساف متروكين وحدهم، ويقول لهم المختار مؤكدًا عجزهم: «عساف زينة الرجال تركَكم الآن، ترككم وحيدين تحاربون الحكومة والعسكر والجراد» (ص، 81-82).

عساف هو بطل مستوحد، يصفه المختار بأنه «عساف الحصان،

عساف الغيمة، أبو الفقراء، الذي لا ينام ساعة في الليل من أجل أن تعيش الطيبة وتبقى. . . عساف الذي يحب الجميع، ويقتل نفسه حتى يستمر الناس» (ص 81). وعساف أعزب ضَرورة، عمره بين الأربعين والخمسين، طويل مع انحناءة صغيرة، ضامر لكنه قوي البنية (ص 25). ومنذ مات أبواه وهو في سنّ الثالثة عشرة، هجر القرية ليعيش في الجبال والأودية وينام في الكهوف ويصارع الذئاب. وبمرور الوقت اعتاد القرويون عسافًا وبدأوا يعاملونه كأبله أو مجنون. «فالطيبة، التي عرفت أنماطًا كثيرة من البشر، تعودت على عساف كما تعودت على هذه الأنماط، ولم يعد مظهره الرث أو صمته، وحتى الشتائم التي يطلقها بعض الأحيان، إذا حاصره أحد وانهالت عليه الأسئلة والاستفزازات، لم تعد هذه الأمور تثير حرجًا أو خصومات، إذ ما تكاد تبدأ حتى تأخذ شكلاً ساخرًا اول الأمر ثم ضاحكًا في النهاية» (ص 26–27). كان عساف مفعمًا بالصمت، أشبه بلغز، رجلاً يعيش مع كلبه الأعور في البراري برفقة الذئاب (ص 25–30).

ينتمي عساف، ذو الشخصية القلقة والمظهر الصحراوي الشرس، إلى يقينيات الصحراء القديمة في مواجهة مختلف الحقائق الصلبة والطموحة للمدينة الغازية. وبهذا المعنى يمكن رؤيته كشخصية هامشية تقف عند عتبة الشعور *(liminal)*، تهجر شبكة التصنيف الاجتماعي (أبله/ عشير الذئاب) وتحتلّ بالتالي وجودًا رمزيًا غامضًا (Turner, 1969: 94).

عند شرحه لأنماط الوقوف على عتبة الشعور *(liminality)*، يشرح فيكتور تيرنر بأنها «تتألف من مواجهة بين المجال المتعلّق بالشخص، أي البنية الاجتماعية والنظام الثقافي، والمجال المنتمي إلى الفرد، أي التدمير النقدي - وربما المبدع - لذلك النظام» (Turner, 1992: 63-148). الوقوف على عتبة الشعور ما هو سوى «عتبة» موقتة

في سياق طقوس العبور التي تقع زمنيًا ضمن فضاء طقس أسطوري يجري خارج نظام الوقت المعتاد (Turner, 1992: 133).

خط الرواية بسيط وواضح: في مواسم القحط، يصل بعض شباب القرية المقيمين في المدينة إلى القرية مع أصدقائهم المدينيين لتنظيم رحلة صيدٍ لهم. وعلى رغم قلق القرويين من الوضع، فإنهم يحاولون إقناع عساف - ابن الصحراء وبالتالي الخبير بأسرارها - بأن يرشد المجموعة في رحلة الصيد. يرفض عساف رفضًا قاطعًا نابعًا من احترامه العظيم للمحيط ولبيئته، فهو يؤكّد أن «هؤلاء الذين يأتون لا يعرفون سوى شيء واحد: القتل. كانوا يقتلون كل ما تقع عليه أعينهم، كانوا يقتلون إناث الحجل قبل ذكورها.. والشيء نفسه يفعلونه بالغزلان والأرانب وكل الحيوانات الأخرى» (ص 52). لكن عسّافًا يستسلم على مضض لرغبة القرويين. وفي غبشة الليل المتأخر تنطلق سيارة الجيب تليها الفولكسفاغن نحو مواقع الصيد في الصحراء، وعندما يصل الرجال إلى ميدان الصيد يصرّ عساف على أن يصطادوا ماشين على أقدامهم بعيدًا من السيارات. ثم تخيّم، فجأة، على المشهد برمته عاصفة رملية مرعبة، وعندما تنتهي العاصفة يُعثر على عساف ميتًا بينما يحاول كلبه جاهدًا انتشاله من الرمل الكثيف الذي يغطي جسده.

يُجلب جسد عساف إلى بيت المختار حيث يُمدَّد ويتجمهر القرويون حوله حتى نهاية اليوم، مُحبطين بسبب سلبيتهم تجاه كل التغيرات التي تصيب حياتهم: «أكبر ظلم لعساف أننا تركناه يحارب وحده، حتى الكلب كان أحسن منا، لقد حاول إنقاذه، ونحن لم نفعل» (ص 87).

يغدو موت عساف، الواقف على عتبة الشعور، موتًا أُضحويًا يقوم بطقسه المجتمع بأكمله. ويشرح رينيه جيرارد أنّ «موت الفرد يتصف

بما يشبه ضريبة تُدفع لاستمرار وجود المجموع. يموت المرء فيقوى بسبب ذلك التضامن بين الأحياء. تموت الضحية النائبة حتى يمكن للمجتمع كله، المهدد بالمصير ذاته، أن يولد من جديد في نظام ثقافي جديد أو متجدد» (Girard, 1977: 255).

ظلّ القرويون ساهرين في تلك الليلة متجمهرين حول جسد عساف، و«بهذه الطريقة العجيبة بدأت سهرة من نوع لم تألفه الطيبة. تحدث أكثر الموجودين، تحدثوا عن أشياء كثيرة، حتى الضيوف رووا قصصًا لم يفهمها أهل الطيبة جيدًا. في تلك الليلة قيلت أشياء وأشياء، وعساف مسجى ووجهه مكشوف، والضوء يتراقص على وجهه وعلى وجوه الآخرين فيخلق جوًا من الغرابة والخوف، والجنون أيضًا، فقد كانت الرغبة تسيطر على الجميع أن يقاوموا الصمت، وأن يقهروه» (ص 90).

بهذا المشهد يبدأ الجزء الثاني من الرواية وعنوانه «بعض حكايات الليلة العجيبة» (ص 95-151). ويلاحظ روجر ألن أنّ «القرويين أساتذة في سرد القصص بطريقة معينة، وهو تقليد وحرفة شائعة في العالم العربي، حرفة الحكواتي» (Allen, 1995: 226).

ثمة في المشهد ما يغري بمقارنته مع ما بات يعرف في التراث العربي بـ«أقوال الحكماء عند فراش موت الإسكندر». وهي مجموعة تعزى إلى الطبيب النسطوري المشهور والمترجم من اليونانية والسريانية إلى العربية حنين بن إسحاق (ت 260/ 273؛ Ross, 1963: 9, 61-62; Brock, 1970: 205-218). يجتمع أربعة عشر فيلسوفًا حول ضريح الإسكندر لرثائه والتأمل في معنى الموت وعبثية الحياة. وقد أصبحت هذه المجموعة جزءًا من «سيرة الإسكندر» المنسوبة إلى كاليسثينِس (Ross, 1963; Brock, 1970)، وتُرجمت إلى العبرية في النصف الأول من القرن الثالث عشر وبعدها إلى الاسبانية وغيرها من اللغات

الأوروبية. وكانت قد حازت رواجًا عظيمًا بين المؤلفين المسلمين منذ زمن مبكر، مثل اليعقوبي (ت 284/ 897) في **تاريخه** (1960: 143-145)، والمسعودي (ت 346/ 956) في **مروج الذهب** (1966: 10-13؛ وانظر عبّاس، 1993: 127-142، و207 :Brock, 1970).

ويحاكي منيف في روايته وضعية طقس الحِداد نفسها حيث يقوم الرجال الأربعة عشر الساهرون عند جسد عساف بسرد أربع عشرة حكاية في كل منها مقاطع تدور حول الحيوانات. وعبر استدعاء هذين المشهدين من جنس التأبين (funeral oration)، يؤكّد منيف «رمزية» و«فردية/ تخيلية» موت عساف في علاقة فوق-سياقية بالتأبين «الفريد» للفاتح الحكيم، الإسكندر؛ مع الانتباه إلى أنّ مقارنة بين «الميتات» - التي هي دائمًا حالات فردية وخاصة جدًا - تبقى غير معقولة ومأخوذة من منظور خارجي وسطحية (Mach, 2000: 91-95).

ولكن فيما مثّل الإسكندر غرور القوة التي يشرّعها «التأبين» الرسمي ويرسّخها (Braut and Naas, 2001: 18, 19)، يبقى عساف، ابن الطبيعة الأم، وحيدًا يقف على حافة الشعور. وبالتالي فإن الشبه بين الإسكندر وعساف ينبني على صفتين مشتركتين: الحكمة وامتلاك رؤية. لذا فإن تأبين عساف يحفل بالقرويين البسطاء الذين يرون في الميت بطلاً حكيمًا مات في سبيل «رؤية» مثالية لعالم أفضل ملؤه التناغم والوفرة.

ثمة حكايتان، رقم 6 و9، مأخوذتان من كتاب **الحيوان** للجاحظ (ت 255/ 868). في **النهايات** يبدأ منيف بالاغتراف من التراث الروائي العربي الغني، موظّفًا استراتيجيات السرد العربي حيث يتوالد حبك القصص وينتج بعضه بعضًا. ولكن فيما يركّز الفلاسفة في رثائياتهم على ثيمة عبثية الحياة (القوة، والغرور، والثروة، والآمال الإنسانية الزائلة) في مواجهة الموت، فإن القصص التي يحكيها القرويون تتأمل

في الضرر الذي يلحقه الإنسان ببيئته الطبيعية وفي وحشيته تجاه الحياة الحيوانية.

يرى روجر ألن، محقًا، أن تركيز الرواية الرئيس ليس على الأفراد بل على القرية نفسها، الطيبة والمجتمع بعامة. ويجادل ألن أن هذه الرواية « تركّز إجمالاً على المجتمع والبيئة، لكن القراء يساقون تدريجيًا - تدريجيًا جدًا - إلى سلسلة معينة من الأحداث التي تؤكد رسالة الكتاب البيئية» (Allen, 1995: 226-227).

ويرى بيتر ويلوز - الذي يقرأ **النهايات** من زاويتي الغشتالت والسيميوطيقا - أن هذه الحكايات، «التي تلي موت عساف المسيحاني [هي] نوع من عملية الحزن في الكتاب، وهي تكتمل باجتماع أجزاء هذه الحكايات الكثيرة»؛ وتسهم في «صورة عساف كإنسان-حيوان متحد بالطبيعة» (Willows, 2005: 8).

إنّ موت «عساف المسيحاني» وما يتلوه من عملية حزن خلاصي يختمان طقس دخولٍ رمزي، طقس خصب يحافظ عليه المجتمع حيث يغدو الموت حافزًا لاستسقاءٍ يُغلق مراحل الدورة الطقسية (Frazer, 1964: 76-78; Eliade, 1987: 114-115, 169f.) - التي يسمّيها فان غينيب طقوس الانفصال (طقوس الهامش أو الحد وطقوس *reaggegation*)، (Turner, 1992: 133؛ وانظر تحفظات على نظرية فان غينيب عند Macho, 2000: 91).

وهكذا، تتحوّل جنازة عساف إلى عرس يُطلق فيه الرصاص وترقص النساء ويدبك الرجال (ص 160-162). وعلى الرغم من أنّ المطر لم ينهمر نتيجة لهذا الطقس الذي يقيمه أهل الطيبة، فإن ثمة تعويضًا في الأُفق يتمثّل في «فكرة» سدّ المياه. تنطلق السيارات بعد الجنازة/ العرس باتجاه المدينة وهي محمّلة بالرجال للمطالبة ببناء السد وليعودوا على ظهر بلدوزر لكي يبدأ العمل.

لكن السدّ لا ينجز أبدًا، بل يبقى «فكرة يوتوبية»! في نهاية مراجعته السريعة لـ **النهايات** (2004: 220-223)، يرى الناقد فيصل دراج أن الصيد يحتل «سطح البنية الروائية، وتشغل السلطة بنية أكثر عمقًا. والبنية الروائية في بعديها، تصوغ الصيد مجازًا واسعًا، يفصل بين البدايات والنهايات، وبين حاضر آثم ومستقبل لن يأتي».

د. الخلاصة

كلا شخصيتي، زكي النداوي في **حين تركنا الجسر** وعساف في **النهايات**، خاضعتان لوحدتهما و«غرابة أطوارهما»، غير أن هذه الوحدة هي في إحدى وجوهها تعبيرٌ عن أزمة في مجتمعهما. إنه نوع العزلة الذي كان جورج لوكاش قد حدّده في أدب «الواقعية التقليدية»، حيث «مصير شخصيات كهذه يميّز أنواعًا إنسانية معينة في ظروف تاريخية أو اجتماعية بعينها. إلى جانب وحدتها وفيما وراء هذه الوحدة، تمضي الحياة العامة والصراع والتجمع البشري كما كانت قبلاً» (Lukács, 1972: 20).

ترك زكي عزلته من أجل إعادة الاتحاد بمجتمعه، والانتظار معه والتخطيط لبداية جديدة (**حين تركنا الجسر**، 213؛ وما تقدم أعلاه ص5). ويبدو أن هذه البداية كانت لتتحقق بموت عساف الخلاصي، الذي جلب أملاً جديدًا بحياة أفضل تتميز بوفرة في المياه وتناغم مع البيئة. أمّا عبور الجسر، وهو العمل غير المكتمل في **حين تركنا الجسر**، فقد تحقق رمزيًا من خلال طقوس العبور الاحتفالية التي ابتدأت بموت عساف. لكن المخلّص ليس إلا شاهدًا، مَعْلَمًا على طريق التغيير الذي ينبغي للمجتمع كله سلوكه.

على رغم أن كلتا الروايتين تنتميان إلى محاولات منيف الأولى الموسومة بـ«الواقعية التقليدية»، فالمرء قد يشعر أنه كان يبني على

تجربة غنية راكمها في رواياته الأولى وأنه كان يهيّئ أرضيةً جديدةً لخماسية **مدن الملح** (1984-1989) وثلاثية **أرض السواد** (1999).

يمكن اعتبار ختام الروايتين ختامًا رمزيًا، حيث يعكس المرموز إليه الواقعَ العنيف للضحايا الحقيقيين للمجتمع المتفكك. بهذا المعنى تغدو الروايتان صرخة احتجاج ضد شرور المجتمعات العربية؛ وتحملان في الآن نفسِهِ أملاً بتغيير إيجابي ومستقبل أفضل. وقد أكّد منيف غير مرة أن الكتابة بالنسبة إليه ليست فقط «تنفيسًا» وإنما هي «أداة للتغيير» (منيف، 1994: 159، 163، 214-215؛ جَرّار، 2005: 33-34). إنه يرى إلى الرواية كوسيلة جميلة للتنوير؛ يقول منيف: «وربما ليس من المبالغة القول إن الرواية تنمو وتزدهر حين تعم المأساة ويزيد الظلم ويقوى التناقض. في تلك اللحظات التاريخية المهمة تصبح الرواية لسان الناس والمرآة التي يرون فيها أنفسهم» (منيف، 1994: 40)؛ فالرواية «كما أفهمها، وكما أكتبها» - يضيف منيف - «أداة جميلة للمعرفة والمتعة. إنها تجعلنا أكثر إدراكًا وأكثر إحساسًا بكل ما حولنا» (منيف، 1994: 42).

ثبت الأصول والمراجع

أ. الروايات:

منيف، عبد الرحمن (1979). **الأشجار واغتيال مرزوق**، ط3، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

منيف، عبد الرحمن (1990). **حين تركنا الجسر**، ط5، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

منيف، عبد الرحمن (1994). **النهايات**، ط3، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

Munif, 'Abd al-Rahman (1988). Endings, tr. Roger Allen. London: Quartet Books.

ب. المصادر والدراسات:

جرّار، ماهر (2005). **عبد الرحمن منيف والعراق. سيرة وذكريات**، المركز الثقافي العربي، بيروت.

درّاج، فيصل (2004). **الرواية وتأويل التاريخ. نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت.

صالح، صالح (1996). **الرواية العربية والصحراء**، وزارة الثقافة، دمشق.

طرابيشي، جورج (1981). **رمزية المرأة في الرواية العربية**، دار الطليعة، بيروت.

عباس، إحسان (1993). **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

المسعودي، علي بن الحسين (1966). **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ج2، تحقيق شارل بيلا، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت.

المسعودي، علي بن الحسين (1979). **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ج6، تحقيق شارل بيلا، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت.

منيف، عبد الرحمن (1994). **الكاتب والمنفى**، تحرير محمد دكروب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الموسوعة الفلسطينية (1984). منظمة التحرير الفلسطينية، دمشق.

النابلسي، شاكر (1991). **مدار الصحراء. دراسة في أدب عبد الرحمن منيف**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

اليعقوبي، أحمد (1960). **تاريخ اليعقوبي**، ج1، دار صادر ودار بيروت، بيروت.

ج. الدراسات باللغات الأجنبية:

Allen, Roger (1995). *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*. 2nd ed. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Badawi, Mustafa M. (1992). "Two Novelists from Iraq: Jabra and Munif," *Journal of Arabic Literature* 23:2, 140-154.

Bakhtin, Michail M. (1996). *The Dialogic Imagination. Four Essays, ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.*

Batatu, Hanna (1978). *The Old Social Classes and the revolutionary Movements of Iraq*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Batatu, Hanna (1984). *The Egyptian, Syrian, and Iraqi Revolutions: Some Observations on their Underlying Causes and Social Character*. Washington, D.C.: Georgetown University, Center for Contemporary Arab Studies.

Biedermann, Hans (1994). *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meaning Behind Them*. Tr. James Hulbert. New York and London: A Meridian Book.

Brault, Pascale-Anne and Michael Naas. Eds. (2001). Jaques Derrida, *The Work of Mourning*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Brock, S.P. (1970). "The Laments of the Philosophers over Alexander in Syriac," *Journal of Semitic Studies*, 25:2, 205-218.

Eliade, Mircea (1987). *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt, a.M.: Insel Verlag.

Edsman, Carl-Martin (1987). "Bridge," *Encyclopedia of Religion*. Vol. 2. Ed. Mircea Eliade. New York and London: MacMillan Publishing Company.

Frazer, James (1964). *The New Golden Bough*, revised and edited by Theodor H. Gaster. New York: New American Library.

Freedman, Ralph (1963). *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press.

Girard, René (1977). *Violence and the Sacred*. Tr. Patrick Gregory. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Jarrar, Maher (2006). "The Arabic Novel Carries its Cross and Asks the Son of Man: Iconography of Jesus in some Modern Arabic Novels," *Poetry's Voice Society's Norms: Form of Interaction between Middle Eastern Writers and their Societies*, eds. Andreas Pflitsch and Barbara Winckler. Wiesbaden: Reichert Verlag, 61-92.

Lukács, Georg (1972). *The Meaning of Contemporary Realism*, tr. From the German by John and Necke Mander. London: Merlin Press.

Macho, Thomas H. (2000). "Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich," Assman, Jan. *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 91-120

Ross, D.J.A. (1963). *Alexander Hiustoriatus: A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*. London: University of London.

Turner, Victor (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine Publishing Company.

Turner, Victor (1992). *Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols*. Tucson and London: The University of Arizona Press.

Willows, Peter (2005). "Gestalt Psychology, Semiotics and the Modern Arabic Novel," *Applied Semiotics/Sémiotique appliqué*. www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No15.

Ziolkowski, Theodore (1977). *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

المعرفة وكتابة السيرة عند عبد الرحمن منيف

يمنى العيد

إن اعتبار السيرة الذاتية مصدراً من مصادر المعرفة يطرح علينا بعض الأسئلة نصوغها على النحوالتالي:

* ما هي قيمة هذه المعرفة، كون السيرة الذاتية هي، شأن الرواية، سردٌ من الذاكرة يستوي على مستوى المتخيل؟

* كيف نظر كتّاب السيرة الذاتية إلى ما ينتجونه من معرفة بذواتهم، وما الذي دفع بعضهم إلى توسّل السرد الروائي لحكاية السيرة الذاتية؟

* ما هي الإشكالية التي تطرحها هذه المعرفة التي ينتجها السرد، باعتبار علاقة السردي بالمرجعي، وبالتالي بمسألة الموضوعيّة، وبالحقيقة ونسبيتها؟

أحاول في ما يلي معالجة هذه الأسئلة بأمل أن أوفق إلى تقديم «أجوبة» عليها! وربما إلى طرح أسئلة أخرى متروكة للنقاش.

1- المعرفة وسرد السيرة

سوف أنطلق في هذه المعالجة، من المقدمة القيمة التي كتبها عبد الرحمن منيف (1933-2004) لكتابه «سيرة مدينة: عمان في

الأربعينات»[1]، لأعرج على بعض كتب السيرة الذاتية، والسيرة الذاتية الروائية، متوخيّة اعتماد النصوص، العربية طبعاً، وليس النظريات، وإن كانت المفاهيم النظرية تشكل خلفيّة، أو مرتكزاً معتمداً في هذه المعالجة.

من منظوره كروائي يثير عبد الرحمن منيف أكثر من سؤال حول المعرفة التي تنتجها كتابة السيرة، وذلك باعتبارها تعتمد على ما تختزنه الذاكرة، وتحيل، كما يرى، على واقع مرجعيّ له وجوده الحقيقي، لكن التاريخي، أي المتغيّر باستمرار.

ويمكن القول إنّ ما يثيره منيف من أسئلة يرتكز، نظريّاً، وكما نعتقد، إلى مفهوم المفارقة: مفارقة الكتابة السرديّة وعوالمها لمرجعّي تحكي عنه الكتابة. علماً أنّ منيف، كما يصرِّح، لا ينقل الواقع، ولا يعمد إلى مقارنة ما يسرده «مع المراجع والمصادر والأرقام». فما يكتبه ليس «تأريخاً»، بحسب تعبيره، لعمّان، أو لما عاشه فيها، بل هو قراءة «تتيح إمكانية جديدة للكشف والاكتشاف». قراءة تعيد، بالتالي، «ترتيب الأحداث والوقائع»، أي تنسج سردياً سياقاً آخر لها، علّ ذلك، وكما يرى، يساعد على رؤية إضافية لهذا الواقع.

واضح أن منيف يهدف من كتابة السيرة اكتشاف الواقع، أي إنتاج معرفة به تندرج في منظوره هو لهذا الواقع، أو ترتهن برؤيته لما عاشه وعرفه، وربما عاناه، في هذا الواقع.

وكأنَّ منيف يخشى أن يؤول كلامه عن ارتهان المعرفة برؤية الكاتب إلى فهم خاطئ يفضي إلى الخلط بين الميل إلى الاكتشاف وبين

(1) صدر عن: المركزالثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. أعتمد هنا الطبعة الثالثة الصادرة سنة 2006. أما مقدمة هذه السيرة، فيعود تاريخها بحسب كتابتها، وبحسب منيف إلى سنة 1994.

المزاجيّة الفردية، وبالتالي إلى القطع مع المرجعي، فيسارع إلى التوضيح بأن مسألة الاكتشاف ليست مسألة مزاج فردي، وبالتالي فإن المعرفة التي ينتجها الاكتشاف الجديد للواقع ليست رجراجة بالمطلق، أو عائمة على سطحٍ من اللايقين، أو المفارقة الجذريّة.

هكذا يبدو لي أن كلام منيف، اللامباشر، عن أهمية المعرفة التي تنتجها كتابة السيرة الذاتية هو كلامٍ يندرج في النسبيّة، وفي رفض مقولة المطلق، وبالتالي يطرح سؤالاً على مدى الموضوعيّة وليس على الموضوعية بحد ذاتها - وذلك وكما يقول: «حين ندّعي أنّ الحقيقة أخذت هذه الصورة وحدها» (ص 49 من المقدمة).

إنه، فقط، الاختلاف الذي يثيره منيف. اختلاف الرؤية. الاختلاف الذي يفتح المعرفة على أفقٍ مستقبليّ لها. أفق جديد- ليس هو بالضرورة أفق التوقع الذي يتكلم عنه بول ريكور[2] - أفق يعلله منيف بهذه الحركة الدائمة والتغيّر المستمر للبشر، وباعتبار أنّ ما

---

(2) يلتقي منيف هنا مع بول ريكور الذي يرى أن السرد، ومهما كان النوع الذي ينتمي إليه، ينطوي على أفقين: «أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحوالماضي» و«أفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرّب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكِل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها. . (الوجود والزمان والسرد. فلسفة بول ريكور ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي. المركز الثقفي العربي، بيروت ط -1- عام 1999 ص. 31).

يلتقي منيف مع ريكور لجهة الاختلاف المرهون بالقراءة/ التأويل. أي بالقارئ، ولا يلتقي معه حين يكتفي ريكور بتعليل الاختلاف، إضافة إلى القراءة، بطبيعة السرد نفسه، أي بكون السرد انطولوجيا، أو هوية أو صورة الذات المتحركة التي، وكما يقول، لا تتحقق إلا بسرد. . في حين نجد منيف، ومن موقعه المادي، يرهن الاختلاف بالمؤلف وبموقع له، أي يرهنه بالرؤية الفردية، غير المستقلة عن مجرى الحياة، أو عن تاريخية الزمن وتحولاته المادية.

تسجله الكتابة من «حكم قيمة أم تصوير لإنسان» هو كذلك،وبحسب منيف، «في لحظة معيّنة، في حالة معيّنة، وبالتالي لا ينفي أن يكون غير ذلك، أو أكثر من ذلك، في حالات أخرى» (ص. 47)

يأخذ منيف إذاً في الاعتبار، وحين الكلام على حقيقة المعرفة التي يقدِّمها السرد، هذه الحركية الزمنيّة أو التاريخيّة، للمكان والبشر، وللعلاقات المنسوجة في ما بينهم على أكثر من مستوى من مستويات الحياة، وهذا الثراء الفاحش والمتداخل الذي يعج به مجرى الزمن. وعليه يرى منيف أن كتابة السيرة،أو سرد السيرة، هو عملية اختيار صعبة.

أولاً، بسبب تداخل الصور وتزاحمها؛

وثانياً، لكون عملية الاختيار هذه لا تكون «بلا عواطف، أو غير منحازة» لما هو عزيز وهام في نظر الكاتب السارد للسيرة (ص 47).

2- السيرة والقراءة/ التأويل

استناداً إلى هذه الأسس المفهومية المضمرة، والمتعلِّقة بقيمة المعرفة التي تنتجها كتابة السيرة، بمدى موضوعيتها، وبالتالي، بنسبيتها، ينتهي منيف إلى وضع كتابة السيرة وما تقدِّمه من معرفة، موضع القراءة، أي أنه ينيطها بالكاتب وقراءته هو للواقع المرجعي، وما اختزنته ذاكرته، من جهة، وبالقارئ، قارئ السيرة المكتوبة، الذي قد يكون مطلوباً منه إعادةُ تشكيل المشهد، «ضمن قناعته ومعرفته والتجارب التي عاشها» (ص 47) من جهة ثانية.

هكذا يُدخِل منيف كتابة السيرة والمعرفة التي تقدمها في عمليّة التأويل، وبذلك ينتهي إلى ما انتهى إليه فيليب لوجون حين تراجع عن تعريف الميثاق الذي بدا قاراً وعاجزاً عن تحديد درجة التطابق وعدمه مع المرجعي، وحين وجد بأن عامل القراءة يُسقط إمكانية إبراز

خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها، وبشكل واضح، عن الأجناس الأدبية القريبة منها كرواية السيرة الذاتية.

لقد تراجع فيليب لوجون عن تعريفه للميثاق، ليترك هذا التعريفُ مكانَه للتحليل[3]. ونحن إذا ما أضفنا إلى مراجعات لوجون النقدية، تعريف فابيرو الذي يقول إن السيرة الذاتية عملٌ أدبي، وأن هذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف أفكاره ويصور أحاسيسه، بشكل ضمني أو صريح[4]، أمكننا أن نستنتج وجود نوع من التداخل، وربما من الالتباس بين السيرة الذاتية والرواية التي تروي سيرة ذاتية، أو تضمر سيرة مؤلفها[5].

يسمح لنا ما تقدم باستنتاج أولي يرى أن المعرفةَ التي تنتجها السيرةُ، أو السيرةُ الذاتية، ليست بالضرورة أكثر موضوعية، أو حقيقة من المعرفة التي قد تنتجها السيرة الذاتية الروائية، ولربما التي تنتجها الرواية، أو لنقل، وبشكل معكوس، بأن المعرفة التي تنتجها السيرة الذاتية الروائية، ولربما التي تنتجها الرواية. ليست بالضرورة أقلَّ موضوعية أو حقيقة من المعرفة التي تنتجها السيرة، أو السيرة الذاتية. وذلك للأسباب التالية:

I - أولاً، كون هذه الأنواع الأدبية تنتمي، كما سبق وذكرنا، كلها إلى السرد. والسرد متخيل، أو كتابة من الذاكرة، وعن الماضي. وأن الكتابة عن الماضي تحوّل ما نكتب عنه - وهنا أعود إلى منيف -

---

(3) راجع بهذا الخصوص: يمنى العيد: فن الرواية العربية - دار الآداب، بيروت 1998، ص 74 و75.

(4) المعجم الكوني للأدب 1876.

(5) للتوسع راجع يمنى العيد: فن الرواية، مرجع مذكور - دراسة تحت عنوان: الذات في رواية السيرة، ص 71-71.

إلى كلمات، «والكلمات ذاتها مهما كانت بارعة، زلقة خطرة، ماكرة، وغالباً لا تتعدّى أن تكون ظلالاً باهتة للحياة. . .» (ص 46 من المقدمة). لذا، وكما يستنتج منيف، فإن من «أصعب المواقف أن يكون الإنسان شاهداً وأن يكون مطمئناً» - لشهادته طبعاً - (ص 48).

ربما لهذا لم يشأ منيف أن ينسب كتابه «سيرة مدينة ـ عمان في الأربعينات» إلى سيرته أو يعتبره سيرة ذاتية، وفضّل أن يعتبره سيرة مدينة، علماً أنه يحكي في هذا الكتاب عن طفولته، وأن ما حكاه عن المدينة هو في معظمه، وفي جوهره، عن علاقته بهذه المدينة وبما عاشه مع أناسها وعاينه من أحداثها ووقائعها. وبما طبع حياته، أو بما ثارَ عليه، من تقاليدها وثقافتها. .إنه، وبشكل من الأشكال، سيرته في تلازمها وسيرة مدينة.

كذلك لم ينسب كتابه «أم النذور» إلى السيرة الذاتية، بالرغم من أنَّ هذا الكتاب يقتصر كلُّه على سرد سيرته الذاتية في مرحلة طفولته. لقد ترك منيف هذا الكتاب بلا تحديد لنوعه الأدبي، فلم ينسبه إلى السيرة، كما لم ينسبه إلى الرواية. وكأنَّه بذلك يرهن المعرفي الذي تنتجه هذه الكتابة السردية بالفني، أي بقدرتها الفنية على إنتاج هذا المعرفيّ بما يمنحه طابع الحقيقي وصدقيّته، وبالتالي يحدّد قيمته.

II - أما السبب الثاني الذي يحملنا على اعتبار المعرفة التي تنتجها السيرة الذاتية ليست أكثر موضوعية من تلك التي تنتجها السيرة الذاتية الروائية، وربما الرواية أو العكس، فهو يعود إلى كون السرد الروائي المتخيل يشكِّل قناعاً يسمح بتقديم معرفةٍ بالذات أكثر حرية وجرأة، وربما صحة وحقيقة، وهو ما لا تسمح به الكتابة المباشرة عن السيرة الذاتية. خاصة حين تخضع مثل هذه الكتابة لسلطة السائد، أو تتحكم بها رؤيةٌ معياريّة تحيل على حضارة تحاكم سننُها وتقاليدُها

وأعرافُها من يتجرأ على الكلام، مجرّد الكلام، عن الجنس والدين والسياسة، فكيف إذا كانت الكتابة، شأن الإبداع، كتابة نقديّة، أو كانت اعترافاً وكشفاً صريحاً عن الذات وما عانته[6]، بسبب هذه التقاليد، في علاقتها بالجنس والدين والسياسة.

ما زالت أحكام النفي والقتل والاعتقال - بل لعلها اشتدت - تصدر بحق الكثير من الأدباء والكتاب وفي كل البلدان العربية [لقد أهدر دم نجيب محفوظ، واغتيل حسين مروة ومهدي عامل ونفي غالب هلسا وغائب طعمة فرمان وسعدي يوسف... كلٌ من وطنه واعتقل العديد من الأدباء: عبد اللطيف اللعبي، عبد القادر الشاوي، غالب هلسا، صنع الله إبراهيم، محمود أمين العالم - قاسم حداد- عبد الرحمن منيف..].

وما زال الكثير من الكتب التي تتجرأ على تناول هذه الموضوعات: الجنس، الدين والسياسة، يُمنع أو يُصادر، حتى في حال توسله المتخيّل الروائي، أو الرؤيا الشعرية [أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، خماسية عبد الرحمن منيف «مدن الملح». كتب الصادق نيهوم، حديقة الحواس لعبده وازن...].

3- السيرة الروائية والبوح بالحقيقي

هكذا، وإذ يُحمل إنتاجُ المعرفة، في كتب السيرة الذاتية، على أن

---

(6) لعلها الرؤية المعيارية التي تحيل على حضارة بدايات القرن العشرين هي التي دفعت بمخائيل نعيمه مثلاً إلى إهمال خصوصيات حياته في كتابة سيرته الذاتية «سبعون»، أي حياته العاطفية وملذاته وأوجاعه. باعتبار أنها، وكما يرى، من الحميمي، الخاص الذي لا يجوز كشفه. راجع «سبعون» دار العلم للملايين، بيروت 1959، ص 9 و11.

يكون قاصراً أو محدوداً في الكشف عن الذات وتعريتها بسبب الرؤية المعيارية التي قد يقع تحت وطأتها الكاتب، أو بسبب ما تمارسه السلطات - السياسية والأبوية والمجتمعية - من قمع مباشر وغير مباشر، تبدو كتب السيرة الروائية، وحتى الرواية، أكثر جرأة في إنتاج هذه المعرفة ووضعها عارية، وبالتالي جعلها صالحة لأن تكون عوناً للباحثين في أكثر من حقل من حقول العلوم الإنسانية.

أشير، وعلى سبيل المثال، إلى:

* ثلاثية حنا مينة «بقايا صور» و«المستنقع» و« القطاف» التي حكى فيها بجرأة نادرة عن أبيه وما مارسه من قمع واستهتار بحق أمه وبحق عائلته، ومستوى السقوط المخجل الذي وصل إليه.

* رواية «الخندق الغميق» لسهيل إدريس التي حكى فيها عن سلطة الأب الدينية وقمعه لحرية ابنه الفردية الراغب في تحصيل المعرفة المدنية الحديثة، وبالتالي حرمانه من حقه في الاختلاف.

* رواية «حبات النفتالين» لعاليه ممدوح التي عبرت فيها عن تسلط ذكورة الأب على أنوثة الأم التي انتهى بها الحال إلى الموت.

* رواية «الخبز الحافي» لمحمد شكري التي تجرأ فيها بشكل نادر على سرد سيرته وما غرق فيه من علاقات جنسية مرذولة في مجتمعه، فكشفت عن هذا القاع المعتم والبائس الذي يعيشه بعض فقراء المجتمع ويعاني منه شبابه.

* رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم، و«السؤال» لـ غالب هلسا و«شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف. . وغيرها الكثير مما أنتج معرفة بما تمارسه السلطة السياسية من قمع للحريات.

4- المعرفة وإشكالية الحقيقي المناط بالفني

لكن يبقى ما تقدمه الرواية من معرفة لا يؤكد حقيقته بل يوحي

بالحقيقيّ. ليس حقيقةً ما يقدِّمُه السرد بل هو حقيقيٌّ مناطٌ بالفني ومنسوب إليه. أي مناطٌ بقدرة الفني واشتغاله على الإيحاء، أو الإيهام بحقيقي للمعرفة المنتجة. وبالتالي فهو أي حقيقيُّ المعرفة، مناطٌ بالقراءة/ التأويل من حيث علاقة هذه القراءة بالمرجعي، برؤيتها هي له. [كما بمعطيات قد يقدِّمها السرد - التوثيق مثلاً، وكما سنرى - هدفها، أي هذه المعطيات، دعم حقيقيّ المعرفي الفني وجعله قابلاً للتصديق].

غير أن قيام المعرفيّ على مستوى الفني يسمح لا فقط بالتشكيك فيه، بل يتيح مجالاً للعب الذي، وباعتبار المنظور المعياري، قد يعدّل من قيم المعرفة وفقَ ما يخدم هذا المنظور، أضف أن مثل هذا اللعب يبدو مفتوحاً على احتمالات خطرة بسبب الفورة الـما بعد حداثية الجديدة التي تمثلت:

أولاً: في تطور تقنيات إنتاج المعرفة المستعينة بالصور المركَّبة، أو التي تقدمها الأقمار الاصطناعية، وبالمعلومة التي تقدمها وسائل الاتصال الالكتروني، ما شكل مراجع بديلة للمرجعي الواقعي العيني، أو لما تختزنه الذاكرة. وفي هذا الصدد يميل بودريار إلى الاعتقاد بأن حدود ما يحدث يمكن اعتباره بأنه نوعٌ من «اللاحدث a non-event» أو أنه لن يُعرَف، وذلك،كما يتابع، بسبب فقدنا، ومنذ أمد طويل كل وسائل التمييز بين «الواقع» ونظائره المتخيلة[7].

ثانياً: بسبب الأخذ بالنظريات اللسانية التي تعتبرُ اللغةَ مجرَّد نظام إشاري، وأنَّ المعنى مجرَّدَ انبثاق يطفرُ دون شرح وبمعزل عن المجالً

---

(7) راجع: كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية، ترجمة د. عابد اسماعيل، دار الكنوز الأدبية 1999- بيروت ص 12.

المرجعي[8]. وبالتالي القول بأن «الواقع» يجب أن يُقرأ بكليته من خلال اللغة، أو من خلال أنساق هذا النوع أو ذاك من الممارسة الإشارية المتموضعة، وأنه ما من طريق إلى الحقيقة أو قضايا التوثيق التاريخي إلا من خلال أشكال التمثيل الخطابي فنحن نسكن فلكاً من الألعاب اللغوية (أو نماذج من البيانات المقنعة) الطافية بحريةٍ وبلا مرساة، حيث تذهب البلاغة في غيّها[9].

سببان تنظيريان يلتقيان في إسقاط المرجعي ودوره في تقييم المعرفة التي تنتجها النصوص اللغوية، بما في ذلك طبعاً، النصوص السردية على اختلاف أنواعها، أو بغض النظر عن أنواعها، بالتالي ويدعمان، وضعَ القراءة تحت سلطة هذه النصوص وما تقدمه من معرفةٍ منتجةٍ، ربما، بهذا اللعب.

ويبرز السؤال الكبير لا عن قيمة المعرفة بل عن مصادرها، وبدل أن نسأل عن حقيقة المعرفة نسأل: هل سيبقى السرد مصدراً للمعرفة. وهو سؤال يطال قضايا يعاني منها الناس في واقعهم، ومصائر يحلمون بها ويسعون إليها، وتشكل المعرفة عاملاً هاماً في معالجة هذه القضايا كما في تحقيق الأحلام.

5- الوسائل السردية الداعمة لحقيقة المعرفة

يبدو لي، ولا أجزم، أن عدداً من المثقفين العرب، المبدعين في مجال السرد سواء قُدِّم بصفته سيرة ذاتية [وهو لا يخلو من الروائية]،

---

(8) Thomas Pavel, univers de la fiction. collection poétique. Ed du Seuil, Paris 1998 - p. 147.

(9) أورده كريستوفر نوريس. عانياً به، ومن منظور نقدي، ما استنتجه بودريار، وبنشوة، بحسب تعبيره، إثر حرب الخليج. مرجع مذكور، ص 20/ 21.

أو قدِّم بصفته رواية [وهو لا يخلو من عناصر من السيرة الذاتية][10] نحوا بإنتاجهم منحى يتوسل أكثر من وسيلة تدعم حقيقيَّ المعرفيّ المنتج سردياً. وكأنهم بذلك قد أدركوا خطورة نزوع السرد العربي، مؤخراً، إلى الإمعان في اللعب عن طريق الاهتمام ببنية الشكل ووضع المتعة الفنية، شبه الصافية، مقابل متعة المعرفة وعلى حسابها. بحيث باتت الدلالة وعملية توليدها مرهونة بتقنية السرد أكثر من ارتباطها بالمدلولات وعلاقتها بالمرجعي. كأن تُرهن الدلالة وعملية توليديها بزمن السرد[11]، وبلعبته، وذلك على حساب المسرود، أو حكايته، حتى لكأن السرد ولعبه غايةٌ بذاتها.

وقد تمثل هذا المنحى الداعم لحقيقيّ المعرفيّ في أكثر من عمل سردي، [سيرة أو سيرة ذاتيّة روائية، رواية]، وبأكثر من طريقة. تشترك هذه الأعمال، على اختلافها، في الارتكاز إلى حضور المرجعيّ داخل النصيّ ليكون [أي المرجعي] بمثابة دليل أو شاهد على حقيقة المعرفة التي تقدمها عوالم المتخيّل وما ينسجه من علاقات. بمعنى أنها تشترك في إناطة حقيقة المعرفي بالمرجعي الداخلي كي يكون، هذا المرجعي، - من ثم المؤلِّف الذي يأتي به - شاهداً على حقيقة مثل هذه المعرفة. وهذا أمر، وكما يقول منيف «من أصعب المواقف» لأن الحقيقة تستدعي أكثر من شاهد عليها، وهي أبداً نسبية، مرهونة بالمنظور،

---

(10) يورد أنطون شماس في ما قبل الصفحة الأولى من روايته أرابيسك، قولاً لـ Clive James, unrelible memoirs: “La Plus part des premiers romans sont des autobiographies déguisées. cette autobiographie est un roman déguisie”.

(11) راجع: يمنى العيد «السرد والتاريخ في رواية الحرب اللبنانية». بحث صدر في المجلة السنوية التي تصدرها الجامعة الأميركية في بيروت. السنة 2004/2005، ص 89-105.

بالرؤية المعيارية. وبالتالي لا يمكن أن تكون مطلقة، ولا يمكن أن يكون المؤلف شاهداً مطمئناً[12]. ولعل هذا يفسر الدقة التي توخاها منيف في ما قدمه وحكى عنه في «سيرة مدينة: عمان في الأربعينات» وحرصه الشديد على إظهار ما ترويه السيرة عن المدينة وأناسها وأمكنتها.. بأنه حقيقة وذلك عن طريق ذكر الأسماء والتواريخ وتقديم أشخاص معروفين لا شخصيات متخيلة.

هذا في ما يخص المنحى السردي السيري، أما المنحى السردي الروائي الداعم لحقيقة المعرفة المنتجة فالأمثلة كثيرة. في ما يلي بعض منها:

* في رواية «باب الشمس» (1998) لـ إلياس خوري، يستعين المؤلف الضمني أو الراوي، بحكايات تحيل على التاريخ الشفوي المحفوظ في ذاكرة من عاشوه وعانوا أحداثه واقعاً حياً، كأنه بذلك يُكسب الحقيقيَّ الذي ينسجه المتخيل طابع الحقيقة، أو كأنه يضيء حقيقةً غابت معرفتها زمناً عن الخطاب السردي [وبالتالي عن القارئ] حتى بدا إخراجُ الفلسطينيين من أرضهم هو خروجُهم منها، فجاءت روايةُ الحكايات السرديّة المنسوبة إلى التاريخ الشفوي لتؤكد صدقيّة المسرود وما ينتجه من معرفة، أو لتضعَ حقيقة الفنيّ بعلاقة مع صدقيّة المسرود بصفته المرجعيّة التاريخية.

* في روايتها « قطعة من أوروبا» (2003) توكل رضوى عاشور ما تحكيه روايتها لا إلى راوٍ، بل إلى ناظر هو شاهدٌ يشفّ حضوره عن المؤلفة التي تسند سرديَّ الرواية، أو حكايتها، بأكثر من مرجع:

- بأحداث من التاريخ [حريق القاهرة يوم 26 يناير عام 1925. كما تقول].

---

(12) راجع مقدمة منيف لـ «سيرة مدينة..» ص 48. مرجع مذكور.

- برسائل وتقارير [جمعها لانداو في كتابه عن اليهود في مصر في القرن التاسع عشر].

- بسيرٍ لأشخاص ومنظمات ومؤسسات لها أسماؤها المعروفة.

وهذه مراجع موثقة كان لها أثرها في المسار الدلالي - المعرفي للرواية.

* في روايته «بيروت مدينة العالم» (2003) يُضمر ربيع جابر سؤالاً مهماً عن قدرة المتخيل على استعادة ما كان واقعاً ولم يعد سوى مدوّنات، أو مروّيات من الذاكرة. وهو في المقابل يستعين بأكثر من مرجع تاريخي موثق، وكأنه يسعى إلى عون هذه الذاكرة ودعم ما ترويه وما تقدّمه من معرفة بماضي هذه المدينة، بيروت..

* أما صنع الله إبراهيم فهو ومنذ روايته «ذات» ثم «شرف»، و«أمريكانلي» يطرح سؤالاً عن روائيّة الرواية، أي عن كيفيّة روائية تسمح بتقديم معرفة للوعي الجمعي، وهو من أجل إعطاء هذه المعرفة طابع الحقيقة توسّل المعلومة التي توفرها قصاصات صحف، مجلات، مدوّنات..

الأمثلة كثيرة على مثل هذه الأعمال السردية الروائيّة التي نحت منحى واقعياً توثيقياً لإنتاج معرفة لها صدقيّتها. هذا إضافة إلى الرواية التاريخية التي نجد لها مثالاً بارزاً في مدن الملح وأرض السواد لعبد الرحمن منيف، والتي قدمت معرفة واسعة وثرية بوضع حضاري اجتماعي عاشته السعودية فترة اكتشاف النفط، وعاشه العراق زمن داوود باشا.

تفصح كتب السيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية، والرواية المستعينة بالتوثيق المدرّج داخل الرواية، عن حكاية الذات بما هي ذات الإنسان في العالم العربي، وليس فقط ذات الـ أنا الفرد، وهي

بهذا التوثيق [الرواية] وبشهادة الـ أنا على ذاته [السيرة] تدعم ما يقدمه سردها من معرفة، وتواجه، في الآن نفسه، وربما بشكل غير مقصود، الفورة ما بعد الحداثية الجديدة التي بسببها، وكما يقول بودريار: «بتنا مطالبين بنسيان أيّ جدل حول مسائل كالواقع أو الحقيقة، وبالتالي نُروَّض للعيش في عالم ما بعد حداثوي تتفشّى فيه ألعاب اللغة الدوال التي تفتقد المدلولات، والأوهام التي لا يمكن تمييزها كأوهام»[13]. وبتنا نحن العرب مطالبين بنسيان حقيقة ما يجري في واقعنا والتشكيك بكل معرفة ممكنة، أو وصفها بالنسبية المطلقة، وترك هذا الواقع المعيش فريسة القلق والحيرة والعجز.

بيروت 15/ 6/ 2007

(13) أورده كريستوفر نوريس، ص 24. مرجع مذكور.

زهر الغضى الثلجي
إطلالة على «عروة الزمان الباهي» لعبد الرحمن منيف

حسين الواد[*]

عندما ذكر لي عبد الرحمن منيف، في إحدى رسائله، أن أنجز، سنة 1996، «نصين» أحدهما في صديقه الباهي محمد، ذهب في خاطري أنه قد كتب تأليفاً على شاكلة تلك التآليف التي تعنى بالرجال والأعمال في سياق المنهجية التي كانت قد سادت زمناً، في النقد الأدبي والفني، على المزج بين حياة الأعلام وإبداعاتهم. فالباهي محمد، في ما أعرف، صحافي ذائع الصيت. وفي ما كتبه، طيلة حياته، من مقالات، مادة تتضمن، لا شك في ذلك، فوائد مهمة في مزيد التعرف إلى هذا العصر المتقلب الذي نحن فيه.

وحصل الكتاب، بعد ذلك، في يدي، فإذا به يختلف اختلافاً جوهرياً عما كان قد ذهب إليه الخاطر. فعبد الرحمن منيف لم يقبل على «عروة الزمان الباهي» بدافع الرغبة في إماطة اللثام عن قيمة ما كتبه «صديقه» من مقالات، ولم يجعل همه فيه الوصل بين حياته وفكره... فهذا عمل سابق لأوانه، ما دام كلام الباهي موزعاً على

(*) أستاذ جامعي من تونس.

الجرائد والمجلات التي ظهر فيها، لم يجتمع بعد بين دفتي مجلد أو مجلدات.

وإذ لم يكن ذلك، فالذي وضعه عبد الرحمن منيف في «الباهي» يبدو كتاباً من نوع آخر، نوع لعله جديد، يطرح، بالصيغة التي جاء عليها، عدداً من القضايا ويفتتح بعضاً من طريف السبل.

والذي عليه هذا التأليف أنه إلى «المرثية» أقرب منه إلى أي شيء آخر. بل إنه، متى أمعنا فيه النظر، عمل واغل في فن الرثاء يستجيب لأدق خصائصه اللطيفة، إلا أنه رثاء نثري ينقل هذا الفن العريق في الأدب العربي من المنظوم إلى المنثور الحديث ويرسيه فيه، إرساء.

فأول ما يطالعك من «عروة الزمان الباهي» قول صاحبه في فاتحة تقديمه: «هذا الكتاب فرضه الموت وأملاه الغياب، فلو أن الباهي محمد بقي حياً، أو لم ينته بتلك الطريقة المفاجئة السريعة، لما فكرت لحظة أن أكتب عنه» (ص 7)؛ ومن بين ما ينغلق عليه، قول عبد الرحمن منيف، في معرض الإشارة إلى آخر اتصال هاتفي بينه وبين الباهي أنه: «حمل أخيراً أسراره، معظمها، كلها، ومضى، دون أن يكتب» (ص 171).

وهذا يعني أن مما بعث على وضع هذا الكتاب أمرين. أحدهما الموت المفاجئ الذي باغت الباهي محمد أول ما رجع إلى بلاده. والثاني أن الباهي، وهو يموت موته المفاجئ هذا، قد قضى قبل أن ينجز العمل الذي كانت قد هيأته له وقائع حياته وأهلته لتحقيقه التأهيل الذي جعله ينذر نفسه له. والأمران، في الحقيقة، من أبرز الدواعي الحاثة على إبداع «المراثي» إذ هما ضروريان لها كل الضرورة. ذلك أن الموت مهما كان حدثاً جللاً حتماً على كل نفس إنما يكون أوجع ما يكون متى حل بالمرء حلولاً مفاجئاً. ثم إنه يكون أوجع ما يكون وأفجع متى حل بالمرء الواعد فانقطع به عن إنجاز (أو إتمام) ما كان

يعد بإنجازه، فالخسارة، عندئذ، تكون مضاعفة والإحساس بالفقدان يكون فعلاً محرقاً ممضاً.

لكن الرثاء يستند إلى باعث ثالث بالإضافة إلى هذين الباعثين وبالتولد عنهما. وهو باعث ملازم لكل مرثية شهيرة لأنها تستمد منه شرعية الوجود وقوة الفاعلية والتأثير. ويتمثل هذا الباعث في قيمة الفقيد. فكلما كانت هذه القيمة حقيقية صدقاً كان الشعور بالفقدان أعمق وأوجع. وكلما كانت القيمة الحقيقية أكبر كان الإحساس بالخسارة أعم وأعظم.

ليس الرثاء إذاً بالتفجع المتولد عن وجع المصاب بقدر ما هو تفجع ناتج عن عميق الإحساس بالمصاب الجلل وهو يعصف بالقيمة الإيجابية يشيدها المرء شيئاً فشيئاً حتى إذا استوت وأدرك بها العطاء أو أشرف عليه محقه الهلاك المفاجئ الصاعق محقاً. والفرق، لا محالة، كبير بين المصاب الذي لا يتوجع له إلا ذوو الفقيد وبين المصاب الذي إذا حل بالمرء «يموت لموته خلق كثير»، فالأول قدر مبرم على جميع الخلق. أما الثاني فخاص بطائفة محدودة جداً من الناس.

على هذه البواعث الثلاثة، وعلى الثالث منها على وجه الخصوص، أقامت العرب مراثيها العيون التي خلدت فيها تفجعها على الفقدان وتوجعها من الحدثان كلما عصفت بالقيم الحقيقية الأصيلة فمحقتها قبل الأوان. رثت عرب الجاهلية فتيانها وفرسانها إذ الموت الفاجع المفاجئ المتربص بهم كثيراً ما كان يخترمهم واحداً واحداً في ميعة الشباب وابتداء السيادة. رثى كعب بن سعد الغنوي أخاه مالكاً ورثت الخنساء أخاها صخراً ثم أخاها معاوية ورثى متمم بن نويره أخاه خالداً، فالموت الذي فاجأهم جميعاً كان قاسياً فظاً في إزهاق ما كانوا قد رقوا إليه من فاضل القيم.

وعندما تكونت الدولة وصارت سوقاً للأدب وأصبح أكثر الشعر

متجراً انتقل قسم كبير من الرثاء إلى الصناعة المناسبتية فقيل في أشباه أهله وفي غير أهله من الخلفاء والأمراء والقادة والأعيان، وظل قسم آخر منه تبعث عليه، من حين إلى حين، الفواجع الفردية ثم الفواجع الجماعية عندما مني الدور العربي بالانحسار، فرثى شعراء القيروان قيروانهم لما خربها الأعراب ورثى الأندلسيون أندلسهم عندما شردهم عنها النصارى في إحدى أكثر الحروب التي عرفها التاريخ الوسيط إبادة وتوحشاً.

لم يكن هذا الباعث الثالث أقل حضوراً من الباعثين الأولين في حمل عبد الرحمن منيف على وضع هذا الكتاب، فالإصرار على الإقناع بأن الباهي محمداً أهل لأن يفرد له كاتب روائي من طراز عبد الرحمن منيف عملاً خاصاً قد شغل مواطن عديدة منه. والحرص على الكشف عن القيمة الحقيقية الأصيلة التي كانت للباهي جلي بين في معظم مواطن التأليف. فالرجل، من ناحية أولى، قد اكتسب ما أصبح به إنساناً متميزاً سواء بما ركّب فيه من آيات النبوغ أو أتاحته له وقائع الحياة من فرص ركب فيها الخطر فاطلع على ما لا يتيسر لكثير من الناس الاطلاع عليه. وهو، من ناحية ثانية، قد كان يعد نفسه للعمل الأكبر الذي لم تمهله لتحقيقه الأيام. قال عبد الرحمن في معرض الإشارة إلى بعض التجارب الكبيرة التي عاشها الباهي محمد إنها قد «خلقت منه مناضلاً سياسياً، ثم صحافياً من نمط خاص، ليصبح في النهاية إنساناً متميزاً أقرب إلى البوصلة التي يوجهها الضمير» (ص 22)، وقال: «في هذا العالم مر أحد أمراء هذا العصر: الباهي، والذي يستعصي على أي وصف أو تلخيص» (ص 47) وقال: «كان يحشد نفسه، يهيئ أفكاره وموضوعاته يصقل أدواته، انتظاراً للوقت الذي يبدأ رحلته» (ص 86)، ثم قال: «بين القلق والانتظار، ضاع منه. وضاع علينا الكثير» (ص 132).

ثم إن هذا العمل يشترك مع المراثي في شيء آخر قوامه أنه يرمي إلى ما ترمي إليه، عادة، من مقابلة الفناء والاضمحلال ببقاء الذكر ودوامه. بل إن المراثي لتسعى جاهدة إلى مواجهة سلطان الفناء والنسيان بسلطة الفن وقوة طراءته، ضامنة بذلك للفقيد الغائب حضوراً آخر لعله أدوم وأبقى. قال الشاعر القديم:

فإن تك أفنته الليالي فأوشكت

فإن له ذكراً سيفني الليالي

معنى هذا أن المرثية الجيدة متى قيلت في الذين يستحقونها كانت ضرباً من ضروب الجزاء تغدقه الجماعة على المتميزين منها ذوي الفضائل والمكارم. فالرثاء يخدم، على طريقته، تلك القيم الإيجابية التي يعتقدها الناس عندما يزين لهم الإمعان في طلبها بما يثيبهم عليها من ثناء لا تبليه الأيام.

ولما كان الباهي محمد قد «ترك أثراً لا ينسى» (ص 44) حيثما استقر به التنقل والترحال، فإنه قد استحق أن يكتب فيه هذا الكتاب، بل إن الكتابة عنه تعني، متى تدبرناها، أنه ليس من العدل في شيء أن ينتهي غير العاديين من الناس نهاية الناس العاديين، فيطوي النسيان ذكرهم جميعاً وكأن لا فضل للكرام منهم على اللئام.

ولعل آخر وأبرز ما يقرّب هذا الكتاب من المراثي الأجاود التي عرفها الأدب العربي أن صاحبه قد صاغه وفقاً للحظة التي دأب على اتباعها المشاهير من الشعراء الرثاة. والذي يعرفه المختصون في الشعر المتمكنون من خصائص دقائقه أن المرثية كثيراً ما تتعمد التوغل في اختيار بنية «الانفراط» تفضلها على بنية «الانتظام» تفضيلاً كبيراً، ولا يرجع هذا فقط إلى أن الشاعر، وهو يرثي، كثيراً ما يشغله عظم المصاب عن التفرغ إلى ترتيب الكلام وتنضيده، بل هو يرجع، أكثر ما

يرجع إليه إذ القول الفني عمل واع دائماً، إلى أن بنية الانفراط أليق من سواها من الأبنية بالتعبير عن الرثاء. ففي انتقال الشعراء من التأمل في الوجود والفناء إلى تذكر الفقيد تذكراً يستحضر صفاته الخُلقية والخَلقية وبعضاً من هيئته وأفعاله وأقواله في بعض ما يعرض من شؤون الحياة البسيطة أو يطرأ من جليل أمورها، ما لعله أقرب إلى حالة الذهن وهو يستعرض، وقد صدمه الفراغ الهائل المستعد دائماً لابتلاع الكائنات والأشياء، دونما نظام، صنوف الذكريات المتعلقة بالمرثي. ثم إن استحضار الذكريات استحضاراً ضارباً في كل صوب وكل اتجاه مما يتناغم شديد التناغم مع حركة النفس الملتاعة وهي تتردد بين التفجع والتأسي تركن حيناً إلى الصبر والتعزي وتهيجها حيناً آخر أبسط الجزئيات.

* * *

لا أعرف، على وجه الدقة، ما إذا كان عبد الرحمن منيف قد اطلع اطلاع الباحث المتعمق على أمهات المراثي في الشعر العربي القديم، وإن كنت أقدر أنه ليس لكاتب مبدع يستعمل العربية استعمال خلق فني أن يكون جاهلاً بالتراث الشعري، ذلك التراث الذي مسخ علاقتنا به ممسوخ فهمنا للنظريات الأدبية الحديثة بدءاً من الاستشراق حتى أكثرها جدة، وشوهته لدينا رداءة عصرنا هذا المسرف في الرداءة والابتذال، ولكن الذي يبدو غير قابل للشك أنه اعتمد، في كتابه هذا، تلك الطريقة التي تتجلى في المراثي العيون والتي يكاد البيت الواحد من أبياتها يفتح على جانب من جوانب صرح متعاظم لا يقبل حصراً أو تحديداً.

فقد سمّى عبد الرحمن منيف اللحظات التي توقف عندها من حياة الباهي محمد «محطات» وسمّى انتقاله فيها من طور إلى طور «ولادة». والتسميتان على حظ وافر من التوفيق، فهذا الرجل الذي عاش الخطر

مرات في مرحلة أولى مبكرة من حياته ما سلم إلا ليستقبل حياة التنقل والترحال تنفذه المحطة إلى المحطة ولا قفول إلا إلى محطة ثابتة موقتة يمني النفس فيها كل لحظة بنهائي الرجوع.

وفي كل محطة من المحطات التي تريث فيها عبد الرحمن منيف كشف، دون ترتيب زمني، عن ملمح من ملامح الباهي محمد العديدة والمشدودة في تعددها إلى أصل واحد ثابت مشدود بدوره إلى ذلك البدوي الذي ولد في خيمة بإحدى المحطات الصحراوية من بلاد شنقيط غير بعيد عن نهر السينغال، وحمل معه أسرار بداوته لا يتخلى عنها أنى كان المقام.

إن الصفحات التي تحدث فيها عبد الرحمن منيف عن بدوية الباهي محمد لصفحات، في ما أقدر، نادرة في الأدب العربي. وليس أقدر، في ما أرى، من عبد الرحمن منيف على الكتابة عن هذه البدوية وفهمها الفهم العميق، ذلك أن منيف أيضاً بدوي يحمل معه حيثما كان بدويته. بل إنه، مثل الباهي محمد، قد ولد في محطة من المحطات، وعاش، مثله أيضاً، التنقل والترحال. ولعله حمل الهم المستمر الذي حمله الباهي وحملته في النصف الثاني من هذا القرن الموشك على الأفول طائفة واسعة من الحالمين.

هذا التقارب بين سيرتي الرجلين هو الذي حمل عبد الرحمن منيف على أن يقول: «الآخرون عالم بلا ضفاف» (ص 47) مفصحاً عن فهم للآخر، في نظر البدوي، مخالف للفهم الذي كان قد أذاعه سارتر في عبارته المأثورة «الآخرون هم الجحيم».

وعلى الانتصار للبدوية بوجه عام ولبدوية الباهي محمد على وجه الخصوص تأسس قسم كبير من هذا الكتاب. فالبدوي ينظر إلى الآخر نظرة تختلف، جزئياً، في بعض الأحيان عن نظرة الحضري له. إنه

عند البدوي، ذلك الأنيس الوافد من بعيد. وكل وافد ينبغي أن يقابل بالحب المجاني مجسماً في الإيناس والإكرام والقرى والضيافة حتى وإن كان قبل الوفود واللقاء خصماً عدواً. وعلى النظرة إلى الآخر تنبني الأخلاق ويتأسس السلوك.

وأخلاق البدوي، ابن الصحراء المتأصلة في الباهي محمد، هي التي أهلته لأن يكون شخصاً متميزاً سواء في علاقته بالآخرين أو بالمحطات التي كان يقيم فيها ردحاً من الزمن أو يطيل المكوث، وجعلته يختلف إلى حد غريب، عن سواه من الوافدين على باريس أو بيروت من حملة الهموم الكبيرة والصغيرة والآمال البعيدة والقريبة.

قال عبد الرحمن منيف في معرض التلميح إلى بعض الخصال البدوية التي كان الباهي محمد يحملها معه حيثما حل وكان: «الثقافة الشفوية، الحذر، البساطة في الأكل والمظهر، الصراحة، الصبر، وقبل كل شيء الوفاء. هذه جملة ما تعلمه الصحراء لأبنائها» (ص 77). وبعد أن أومأ في ما يشبه الإشارة إلى ما قدمته أخلاق الصحراء إلى الباهي من رفض قاطع «للنمائم التي يعيش عليها الكثيرون» ومن جيد التمييز «بين الاختلاف والعداء» وضرورة التحلي بـ«السلوك العقلاني» (ص 78)، قال متبسطاً، شيئاً من التبسط، في الصفة التي خص بها الباهي فانفرد بها أو كاد: «إن المعارك السياسية المتعلقة بتلك المرحلة، لا علاقة لها بالحقيقة أو بصواب المواقف ولا بالنوايا الحسنة. إن لها دوافع مختلفة وتهدف إلى أمور مغايرة. لذلك فإن الذين يسقطون في مثل هذه المعارك هم عاثرو الحظ، وربما الأكثر صدقاً ونزاهة، ولا مانع من القول إن بساطتهم لا تخلو من بلاهة، أو ان حساب عقولهم يختلف عما تريد السرايا».

اعتماداً على هذا التحليل كان الباهي يجد نفسه في جانب المهزومين أو المرشحين للهزيمة، وحتى في الوقت الذي انحشر في

زمرة المنتصرين، وهي حالات قليلة وموقتة، لم يستطع أن يستمر طويلاً ضمن هذه الزمرة أو في تلك الحالة.

الصديق هو الصديق، سواء أكان منتصراً أم مهزوماً، وهذه الصداقة أقرب إلى منطق الهم المشترك والتحالف على السراء والضراء. لذلك يصعب عليه أن يتخلى عن صداقاته وأصدقائه ولا يعتبر الحلف مجرد جني الفوائد وعدم تحمّل الأعباء والخسائر.

لقد عرضته هذه الخصلة التي لم يتخل عنها أبداً إلى الفهم الخاطئ، وبعض الأحيان إلى الشك، كما ألحقت به إساءات كثيرة، لأن «المنطق الرسمي العربي يعتبر من ليس معه، لا بد أن يكون ضده بالضرورة» (ص 80-81).

لا عجب في أن يعد هذا الموقف عين العجب وأن يعتبر صاحبه من الشواذ التي بها مس من الجنون أو كائناً «خلواضاً». وما أكثر ما كان الباهي يبدو، لغرابة مواقفه وأطواره، «فوضوياً أو عدمياً» أو، على أقل تقدير، «إنساناً غير قابل للتحضر» (ص 68). ولكن الصحراء التي نجم منها لها منطقها الذي يند عن منطق الحضريين ذوي الحسابات الكثيرة.

وأخلاق البداوة المتأصلة في منطق الصحراء هي التي جعلت الباهي محمد يألف كل محطة ينزل فيها إلى حد العشق محتفظاً دائماً بهيامه الأكبر للمحطة الأم، تلك التي حمل منها عصا الترحال على أمل إلقائها من جديد، معلناً أن زمن التنقل بين المحطات قد انتهى. ذلك أن كل محطة إنما يوجد بها «الإنسان» وإن من صميم أخلاق البدوي حب الحديث والرغبة في الانفتاح على الآخر. وقد يكون هذا الآخر «الإنسان» سائق تاكسي أو نادلاً بمقهى أو مطعم ولكن الباهي سرعان ما كان يخلع عنه، بالمحاورة، لفائف الانكماش والتحفظ والخيفة

والتوجس واصطناع الدور، حتى إذا انبسط انعقدت له معه علاقة كثيراً ما كانت تتحول إلى صداقة من الصداقات. أما إذا كان الآخر في أزمة من الأزمات فإن الباهي، الإنساني أكثر من اللزوم، لا يدعه إلا وقد زالت أزمته أو بعضها. وفي قصة الشيخ المغربي الذي نزل باريس راغباً في ملاقاة ابن له لا يعرف عنه سوى أنه يعمل بفرنسا، وجه من وجوه هذا «الإنسان» إذ مد له، بتلقائية عجب، يد مساعدة كانت، في الواقع، مستحيلة.

* * *

إذا كان عبد الرحمن منيف قد رسم بعض الملامح لشخصية الباهي محمد مشيراً إلى سيرته الإشارات الخاطفة التي تومئ إلى الصرح دون أن تحيط بشاهق معالمه أو تلم بها، فإنه قد سلط أضواء خافتة على المرحلة التي كان هذا الرجل فاعلاً فيها وشاهداً ثبتاً عليها. فالباهي رجل سياسي ومعلق صحافي، وهو من الناحيتين جميعاً «مورط» في إدراك خصائص العصر.

ففي سنة 1953 بدأ اسم الباهي محمد يتردد في المشرق العربي. وكانت البلاد العربية في الخمسينات أقرب إلى التجانس منها إلى التنافر. بل كانت أنظار كثير من المشارقة متجهة نحو بلدان المغرب العربي. فهذا ملك ينفيه الاستعمار فتهدر شوارع بعض العواصم الشرقية بالمظاهرات احتجاجاً. وتلك ثورة على المحتل تنطلق فيأتيها الدعم من كل صوب. والباهي الذي كان قد تسلل من أقصى صحرائه الغربية إلى جبال المغرب ليندمج في العمليات المسلحة ثم تحول إلى الجزائر الثائرة مقاوماً الاحتلال الفرنسي قد وجد نفسه ينتقل اضطراراً إلى فرنسا ليضطلع ببعض المهمات وتدفع به من محطة إلى محطة.

وعندما بدأ يخفت الصوت العربي بداية من الحصول على

الاستقلالات السياسية انفتحت صفحة المناورات طلباً للحكم وإمعاناً في الانفراد به وإذا برفاق الأمس يتحولون إلى أعداء يفتك بعضهم ببعض الفتك الحقيقي والمعنوي. أما تحقيق التنمية وتدارك التأخر التاريخي وإرساء القواعد السليمة لبناء المجتمعات الحديثة على أساس متين من الديمقراطية واحترام حقوق الإنسان والبرهنة للمستعمر على أن الشعوب التي دفعت من دمها بسخاء ثمن الحرية والانعتاق، قادرة على أن تسير نفسها بنفسها... أما هذه كلها فقد ضرب الجميع عنها صفحاً أو واجهوها بالنبذ والإعراض.

والذي يهمس به هذا الكتاب أن الباهي محمد لم يعد له، وهو الرجل السياسي والمعلق الصحافي، دور بيّن منذ حصلت الجزائر على استقلالها وكان زلزال سنة 1967. وإذا كانت منظمة التحرير الفلسطينية قد تكونت، في الأثناء، ونمت، فإن الباهي لم يجد نفسه الضائعة إلا في انتفاضة أيار/ مايو 1968 بباريس. «حين كان الباهي يستعيد ذكرى تلك الأيام، كانت عيناه تمتلئان بالفرح، وتطغى على وجهه موجة من الغبطة تصل حدود النشوة» (ص 126)، «كانت تنعقد في كل ليلة من ليالي أيار/ مايو عشرات الحلقات لتمارس أحلامها حول مستقبل العالم وكيف يجب أن يكون. وكان الباهي يسهم في هذه الحلقات، باعتباره أحد ممثلي العالم الثالث، ومن «أصحاب السوابق» في حمل السلاح لمناوءة الاستعمار في أكثر من بلد مغاربي. كان يسهم في النقاش والحلم، وبدا كأنه أخذ يتعافى من اليأس» (ص 127).

ليس من باب الصدفة إذاً أن يكثر عبد الرحمن منيف من التريث في المحطات الصغيرة التي لجأ إليها الباهي، في باريس، من مقاه وشوارع ومكتبات ومطاعم بل ومقابر كلاب، ذلك أنه لم يبق لهذه الشخصية الفذة شيء مهم يمكن أن يقبل عليه بحماسة واقتناع. وعندما انحسر مجال الفعل وتعاظمت الخيبات وجد عبد الرحمن منيف نفسه

يفرد صفحات كثيرة من عمله للحياة الفارغة الحزينة التي قضاها الباهي في باريس، وكان فيها فذاً على طريقته.

بل إن المحطة الأخيرة من محطات هذه «المرثية» قد كشف فيها منيف عن الحزن الكبير الذي لا شك أنه كان قد لازم الباهي محمد منذ استقر في باريس، أحب المحطات إليه، ينظر منها إلى ما يجري في العالم العربي بعين لا تكاد تصدق ما ترى، حتى إذا استبد به الوجع المحرق لم يجد ما يفرج به عن النفس سوى التمثل بقصيدة مالك بن الريب التي مطلعها:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة
بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

«فهذه القصيدة بقدر ما تهزه من الأعماق، وتطربه، كانت تكمن فيها مأساته، تحديداً في المرحلة الأخيرة، وأيضاً في لحظات التعب وامتلائه بشعور الفقد والغياب. . .

هل كان يرثي نفسه؟ يحرض ما تبقى فيه من أمل؟ أن يتخذ من مالك درساً وعبرة؟ ليس المهم الإجابة عن مثل هذه الأسئلة، الأكثر أهمية أن تلك القصيدة تعبر وتعكس ما كان يموج داخله، ما كان يرتطم في صدره، ما كان يعذبه ويملأه بالشجن» (ص 176).

وإذا كان مما في هذه القصيدة قول صاحبها:

تذكرت من يبكي علي فلم أجد
سوى السيف والرمح الرديني باكيا
وأشقر محبوك يجر عنانه
إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا
يقاد ذليلاً بعدما مات ربه
يباع ببخس بعدما كان غاليا

(. . .)

فيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا

برابية إني مقيم لياليا

وخطا بأطراف الأسنة مضجعي

وردا على عيني فضل ردائيا

ولا تحسداني بارك الله فيكما

من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا

خذاني وجراني بثوبي إليكما

فقد كنت قبل اليوم صعباً قياديا

فإن الشبه بين سيرتي الرجلين (الشاعر الأموي والباهي محمد) أقوى مما تخطئه الأفهام (راجع الأغاني ع ط. دار الثقافة، مجلد 22 ص 304 وما بعدها).

يوقر هذا الكتاب في النفس إذاً أنه لم يبق للباهي محمد إلا أن يحتفظ ببداوته حريصاً الحرص كله عليها من الاضمحلال معللاً النفس بأنه مقدم يوماً على وضع الرواية التي تشفي النفس من أوجاع النفس وتزيح ورقة الكرم الأخيرة من على عورة ما بعد الاستقلالات «السياسية».

وإذا كان الباهي قد حاول أن يجاري الأحلام التي كان يعلل نفسه بها، منتفضاً، بين الحين والحين، شوقاً إلى إنجاز الفعل الذي كان يتفنن في تأجيله، فإنه، في ما فهمت من هذا الكتاب، لم تعد له رغبة فاعلة في أن يقول شيئاً عما كان يتحرق ألماً لقوله.

كان هذا الرجل قد نذر النفس للفعل المغير المقاوم فزاوله مسلحاً مكافحاً ثم أقبل عليه داعياً الوعي إلى التفتق. ولكن التحولات العميقة التي تلت الاستقلالات السياسية قد انجلت عن أن هذا الوعي لا يمكن

إلا أن يكون وعياً شقياً. وما دام الباهي قد أنف من الاشتراك في اقتسام الأسلاب، أسلاب المعمرين الذين فروا بجلودهم من البلدان المغاربية غداة تحريرها، واستنكف من أن ينضم إلى قافلة غانمي المناصب والثروات، فإنه لم يبق له إلا أن يصمت كاظماً وجعه. وماذا عساه يقول، وهو البدوي المتأصل في بداوته، في رفاق الأمس وقد حادوا واحداً بعد آخر عن سوي السبيل متى لم ينقلبوا إلى جلادين. ماذا عساه يقول، وقد استأصلته الغربة من عالمه الطبيعي إلى عالم «متحضر» يدمن التنقل بين محطاته لا يقر له فيها قرار، فلا هو بالقادر على خلع عباءة البداوة ولا هو بمستطيع سترها في التزيي بأزياء الحضريين. ظل الباهي محمد في وضع شاذ، ضميراً معاتباً للضمير العام ووعياً شقياً يمنعه تعاظم الشقاء من إتيان الفعل البكر الذي كان يعتقد أنه قادر على إنجازه. «ولعل في تلك الدراسة عن النبات بعض الإشارات عن «وردة الرمال» أو «وردة الرياح» إذ كان يريدها جزءاً من «ذاكرة الصحراء»، الرواية التي ظل يهجس بها سنوات متواصلة، وكان يريد أن يقول من خلالها إنه ليس فقط ذلك الصحافي الذي يلاحق الأحداث، وليس ذلك السياسي المملوء بحزن الأمة ويحاول ويبحث عن طريق للنجاة، إذ بالإضافة إلى هذه الصفات والهموم التي تشغله، كان يريد أن يبرز وجهه الأدبي، الذي يتجاوز ذلك الإلقاء الأخاذ للشعر الجاهلي. وتلك القصص التي يرويها عن أبي حيان والجاحظ، لكي يقول، روائياً، ما كان يعتمل في نفسه، ما كان يجعله يحن ويجن ويبكي في بعض الليالي» (ص 74-75).

قد وضع عبد الرحمن منيف في صديقه الباهي محمد «مرثية» من نوع خاص تتجنب الإغراق في البكاء وفي التوجع والتفجع لتتمحض لتجلية وجه «للمرثي» أطل في نقاوة الصحراء التي نجم منها وطرافاتها وسحرها وانغلاقها على الأسرار الخفية التي ينطوي عليها شاسع

أرجائها. وإذا كان منيف قد اختار أن يتريث في بعض المحطات التي دأب بعضها على أن يسلم الباهي إلى بعض في حركة دائمة اللف والدوران، فإنه آثر أن يكتفي بإلقاء الأضواء الخاطفة على هذا الملمح، أو ذاك من ملامح هذه الشخصية الجذابة. ومهما بدت تلك الملامح كثيرة متنوعة فإنها قد كانت مشدودة إلى أصل واحد هو ذلك الواحد الجمع الذي تجرأ، يوماً، على أن يرفع قامته في وجه التاريخ العاصف فظل يدفع بالتحدي ثمن التحدي مشفقاً، عند مشاهدة التاريخ ينكسر بالأمم، على نفسه من الانكسار.

قد لا يكون الباهي محمد بطلاً متميزاً شديد التميز عن سائر أبطال حركات التحرير والانعتاق، وقد لا تكون حياته التي أضحت مترعة بالشجن في الهزيع الأخير منها على وجه الخصوص، مفعمة بالوقائع التي ترقى به إلى مصاف الأفذاذ، ولكن قارئ هذا التأليف لا يسعه، عند الفراغ منه، إلا أن يردد: «يا لضياع القيم الحقيقية الواعدة في هذا الزمن الردي».

«عبد الرحمن منيف: بين التاريخ والخيال»

إيريك غوتييه(*)

موضوع هذا المقال رواية «مدن الملح»[1] التي أعتبرها خماسية فريدة في الأدب العربي المعاصر لعدد صفحاتها وأهمّيّة الإشكاليات المطروحة فيها وكيفيّة تناولها. فيروي فيها المؤلّف تحويل صحراء تسكنها قبائل معظمها من البدو إلى دولة ثمّ، بعد أن اكتُشف النفط في أرضها، إلى سلطنة نفطية شبه حديثة مع كلّ التغييرات التي نتجت عن هذا التحويل على المستويات الاقتصادية، السياسية، الاجتماعية، والثقافية. فتعرض الرواية قرناً من تاريخ هذه السلطنة، منذ تأسيسها حتّى نشأة الحضارة الصناعية الجديدة.

1 - «مدن الملح»: رواية خيالية ذات هيئات تاريخية

من ميّزات روايات عبد الرحمن منيف أنّ الأماكن الموصوفة والشخصيات المذكورة لها أسماء خيالية و«مدن الملح» لا تشكّل استثناء من ذلك. صحيح أنّ الكاتب يلمّح أحياناً إلى بلدان حقيقية مثل

(*) . المعهد الفرنسي للشرق الأدنى، دمشق.

(1) عبد الرحمن منيف «مدن الملح» (5 أجزاء: «التيه»، «الأخدود»، «تقاسيم الليل والنهار»، «المنبت»، «بادية الظلمات»)، مطبعة العلم، دمشق، 1989.

بريطانيا والولايات المتّحدة ومصر وسوريا ولكن لا يكشف أبداً الستار عن اسم البلد الذي تجري فيه الأحداث الرئيسية للرواية. إلاّ أنّه وضع في النص عدداً من الإشارات التي وظيفتها أن تحوّل القارئ من سيره في عالم الخيال إلى الواقع التاريخي.

تجري الأحداث في ثلاثة أماكن رئيسية وهي: وادي العيون، حرّان، وموران[2]: وادي العيون هو الحيّز الأوّل الذي يفتتح به الكاتب الرواية، وهو عبارة عن «بقعة خضراء»[3] وسط الصحراء «القاسية العنيدة»[4]. عندما تكتشف الشركة الأمريكية النفط في باطن أرض هذه المنطقة، فجأةً يجد سكّانها أنفسهم في عصر جديد، عصر الحداثة والتكنولوجيا. على مسافة بضعة أيّام مشياً من وادي العيون تقع مدينة حرّان، قرية ساحلية صغيرة ومجهولة، تتحوّل خلال زمن قصير إلى ميناء صناعي نفطي. أمّا موران «هذه الصحراء الغارقة في الرمال والنسيان»[5] فتتحوّل إلى عاصمة دولة حديثة.

إذاً نحن في منطقة صحراوية وسكّان هذه المنطقة يتكلمون لغة قريبة من اللغة المتداولة في الجزيرة العربية[6]. وهذه العناصر تمكّننا من إرساء الأحداث في بلد من البلدان الخليجية، حيث ساهم اكتشاف

---

(2) لا نجد إلا أحداث الجزء الرابع من الخماسية «المنبت» التي تجري في حيز مكاني آخر وهو ألمانيا وسويسرا.

(3) ج1، ص 7.

(4) ج1، ص 7.

(5) ج3، ص 9.

(6) Eric Gautier, *Individu et société dans la littérature romanesque du Moyen-Orient: l'Arabie Saoudite à travers Mudun al-milh de Abdul Rahman Mounif*, Aix Marseille 1, thèse de doctorat dirigée par Heidi Töelle, 1993, p. 238-245.

المصادر النفطية في التحوّلات الاقتصادية والاجتماعية التي زعزعت إيقاع الحياة التقليدية القديمة. فاعتماداً على عدد من المراجع التاريخية، ومن خلال إعادة ترتيب الأحداث والمعلومات التي توفّرها الرواية، برهنتُ أنّ تاريخ السلطنة الهديبية ليس إلا الصورة الروائية لتاريخ بلد موجود في الواقع وهو المملكة العربية السعودية[7]. دون أن ندخل في التفاصيل، من اليسير أن نكتشف الكثير من وجوه الشبه بين الملك عبد العزيز بن عبد الرحمن بن سعود والسلطان خُريبط. ذلك أنّ خريبط -كالملك عبد العزيز -كان يعيش في المنفى لمّا قرّر أن يبادر إلى استعادة مملكة أجداده. كما أنّ طريقته في الاستيلاء على السلطة تذكرنا بطريقة الملك عبد العزيز عند إقصائه منافسه ابن الرشيد من الرياض، عاصمة نجد.

كذلك هذان الشخصان مقتنعان بأنّهما رأيا مصيريهما في المنام. ثمّ من ناحية الهيئة الجسدية، يوصف الرجلان على أنّهما طويلا القامة، ذوا قوّة تفوق قوّة الإنسان العادي. وعلاوة على ذلك، ابنا خُريبط خَزعل وفَنَر يشبهان الملك سعود والملك فيصل في هيئتهما الجسدية وفي مصيريهما السياسي والسلطوي.

أمّا على مستوي السرد فكأنّ الكاتب -الراوي يتحمّل مسؤولية خطابه الخاصّ: إنه راوٍ لا يشارك في القصة ولكنّه يسيطر على الأحداث وله معرفة كلية بها وبالشخصيات، ولديه في معظم الأحيان سرد بضمير الغائب. لذا تبدو الرواية موضوعية وتُقدَّم الأحداث للقارئ على أنّها أحداث تاريخية حقيقية. على سبيل المثال ها هي بداية الجزء الثالث (ص 9 و10):

«مطالع القرن، العقود الأولى (...) في ذلك الزمن كلّ شيء

---

(7) راجع المصدر السابق، ص 19-25.

مطروح لإعادة النظر، لإعادة القسمة: الأفكار، المناطق، الدول، حتّى الملوك والسلاطين والأمراء الصغار(. . .) مرخان بن هديب الذي كان أميراً لموران وما جاورها، لمسيرة يومين في كل اتّجاه، هزم في غزوة من غزوات الجراد (. . .)»

هكذا، عندما نقرأ «مدن الملح»، نشعر أحياناً بأننا لا ندخل عالماً خيالياً، وإنما ندخل مرحلة من تاريخ بلد من البلدان. وهذا الانطباع يعزّزه غياب بطل حقيقي - تقليدي ووجود عدد كبير من الشخصيات (أكثر من شخصية)التي تتتابع طوال الألفين وخمسمئة صفحة التي تشكِّل هذه الخماسية. فحلّت محلّ البطل مجموعة من الشخصيات الرئيسية والثانوية تعكِس كل الطبقات الاجتماعية وتظهر وتختفي وتأتي شخصيات أخرى ويتابع القارئ مصيرها قبل أن ينساها.

وبهدف المقارنة بين الخطاب الروائي والواقع التاريخي، قابلتُ بين المادة التي تحتوي عليها الرواية والأبحاث العلمية التي تتناول تاريخ المملكة العربية السعودية وخاصة المراجع الأساسية التي حلّلت التغييرات المذهلة التي جرت منذ أن اكتُشف النفط. فلاحظتُ أنّ «مدن الملح» تعالج المواضيع والإشكاليات نفسها التي تعالجها الكتب والدراسات العلمية: تدمير البيئة وأساليب الحياة التقليدية، الابتعاد عن بعض القيم والمعايير القديمة، الغربوية، امّحاء السلطة والعصبية التقليديتين، فرض بنية تحتية جديدة وتطوير نشاطات اقتصادية مستوردة، ها هي بعض المشاكل التي تعاني منها شخصيات الرواية وسكّان الجزيرة العربية في الواقع.

يبدو لي من المهمّ هنا إبراز التشابه القائم بين عملي الروائي والمؤرّخ، على الأقلّ في المرحلة الأولى، حيث يبذل كلّ واحد منهما قصارى جهده لجمع المعلومات التي سيستخدمها لاحقاً. ويظهر أنّ منيفاً بحث بدقّة في أعمال الباحثين الذين تناولوا تاريخ المملكة العربية

السعودية حتّى يتمكّن من طرح المسائل والقضايا الحقيقية والمهمّة. ومن المهمّ أيضاً أن نأخذ في الاعتبار حياة الكاتب وجذوره: كان أبوه سعودياً من نجد وقضى منيف جزءاً من حياته وهو يعمل كخبير في مجال اقتصاد النفط، خاصة في سوريا والعراق. فعلى خلاف الكثير من المؤرّخين، وخاصة الغربيّين منهم، استطاع، عند إعداده هذا العمل الأدبي، الاعتماد على تجربته الشخصية. وفي كتابه «الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية»[8] وهو مجموعة دراسات وحوارات، يقول منيف ما يلي:

«دراستي أساساً كانت في «اقتصاديات النفط». وخلال فترة طويلة كنت رئيس تحرير مجلّة نفطية. وأنا على صلة وثيقة بهذا العالم منذ سنوات (...)». (ص 151).

«نعم، عشتُ هذه الحياة، فترة كنتُ فيها في المناطق الشمالية من السعودية، المحاذية للأردن، وكثير من المشاهد التي تأتي في الرواية، كانت لي صلة بها، بشكل أو بآخر. كنتُ قريباً من بدايات النفط. الآن نرى الأشياء في نهاياتها، وبالتالي قد تبدو الصورة بعيدة. ولكنّنا إذا رجعنا إلى الخلف، لنرى ونحلّل العناصر، ولنقترب من المادّة الأوّلية، ونفهم كيف صار التراكم، فسنذهل. وهذا على جميع المستويات: المواصلات، العملة، التجارة، علاقة الأمير بالمواطن، دخول الآلات الحديثة...». (ص 154).

بالإضافة إلى ذلك، عندما يشرح، في كتاب آخر[9]، الأسباب التي دفعته إلى كتابة «مدن الملح»، يحدّد بنفسه مهمّته ككاتب قائلاً:

---

(8) عبد الرحمن منيف، «الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية»، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992.

(9) عبد الرحمن منيف، «الديمقراطية دائماً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ص 222.

«إنّني كروائي، وإزاء التعقيدات الكبيرة والخطيرة، والتي لها جذور في الماضي، وجدتُ أنّ معالجة الوضع القائم حالياً يقتضي منّي أن أدرس تاريخ هذه المنطقة، وأن أتابع تطوّراتها، وأن أرصد انعكاساتها. وباعتباري من أبناء هذه المنطقة وأحد ضحاياها. وبحكم دراستي لاقتصاديات النفط، وعملي لسنوات طويلة في هذا الحقل، ولأنّي لم أجد بعد الصيغة السياسية التي من شأنها أن تحدث أو تساهم في التغيير، فقد وجدت الرواية الصيغة الأكثر ملاءمة لقراءة المجتمع قراءة متأنّية وموضوعيّة، وفنيّة أيضاً، وهذا دعاني إلى كتابة «مدن الملح» بأجزائها الخمسة لكي تكون إحدى القراءات التي تساعد في فهم مجتمع في مرحلة هامّة من مراحل تطوّره».

فصورة السعودية التي يقدّمها عبد الرحمن منيف لقارئه تُعتبر صورة مهمّة ومفيدة في آن واحد، لأنها تكوّنت انطلاقاً من تجربة شخصيّة، ثمّ إنها صورة شمولية تختلف عن الصورة التي يقدّمها البحث العلمي الذي يتناول عادةً جانباً واحداً من المملكة. «مدن الملح» تضع أمام القارئ نظرة شاملة إلى بيئة البلد، ونظامه الاجتماعي ـ الاقتصادي، وأجهزته السياسية وثقافته ولغته. فيكشف كاتبها عن التوتّرات التي نشأت بين الأفراد والمجتمع الذي خلقه النفط. وليس من فئة اجتماعية تكون في مأمن من الانتقاد، فمن بين مئات الشخصيات التي تظهر في الرواية لدينا ممثّلون من كلّ الفئات الاجتماعية. وبإمكاننا أن نصنّف هذه الشخصيات: مُتعِب الهذّال، أمّ الخوش، ابن نفّاع، شمران العتيبي، صالح الرشدان يمثّلون نموذج البدوي الذي يتمسّك بالقيم والمعايير التقليدية ويرفض، بل يكافح التغييرات. حسن رضائي، الحكيم صبحي المحملجي، حسني كركر، وآخرون، يمثّلون الغريب، الأجنبي الذي أتى إلى موران ليستفيد مادياً على حساب سكّان المنطقة، مع مراعاة ما تعكسه الأسماء نفسها من

غربة هؤلاء الرجال. ابن الراشد، الأمير خالد المشاري، والسلاطين الهُديبيّين يرمزون إلى السلطة وإلى النظام الديكتاتوري المدعوم من قبل الغرب. أمّا العجرمي وابن شاهين وغيرهما فليسوا إلاّ رموز السلطات الدينية الفاَسدة إلخ.

كلّ هذه الأمور جعلت القرّاء والنقّاد يطرحون الأسئلة التالية: كيف يجب أن نعتبر هذا الكتاب أهو رواية أم سرد وقائع تاريخية؟ هل نستطيع أن نتكلّم عن عمل خيالي عندما تظهر خلف هذه الأحداث والشخصيات الخيالية أحداث وأشخاص حقيقيّون ينتمون إلى تاريخ المملكة العربية السعودية؟ لنذكر بهذه المناسبة أنّ بعض النقّاد العرب وغير العرب[(10)]، رفضوا أن يعتبروا الكتاب رواية، في حين أنّ السلطات السعودية أدانته فور صدوره أشدّ الإدانة وهاجمت مؤلفه. فهذا دليل آخر على أنّ الكتاب لم يُعتبر خيالاً من قبلهم.

لذا قد يميل الباحث الذي يدرس تاريخ هذا البلد - الذي لا يزال صعب المقاربة للمؤرّخ والاختصاصي في علم الاجتماع - إلى اعتبار المادّة التي يقدّمها الروائي وثيقةً تمكّنه من أن يفهم بشكل أحسن طبيعة هذا البلد. ومن جهة أخرى، نرى أنّ عبد الرحمن منيف يتفنّن في «خلط الأوراق» مستعملاً في آن واحد وسائل المؤرّخ والروائي للحصول على المصداقية ولإحداث «l'effet de réel» (تخييل الحقيقة) الذي طالما تكلّم عنه النقّاد. إنه يتلاعب بتجربته الخاصة وبمعرفته بالمجتمع الموصوف ويوظّف التقنيات التي تجعل التاريخ ذا مصداقية،

---

(10) في محاضرة ألقاها الكاتب والناقد السوري نبيل سليمان في المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، سنة 1994، رفض أن يعتبر الكتاب رواية، كذلك الناقد الأمريكي جون أوبدك (John Updike) ندد بواقعية الكاتب. راجع: «Sultans work and silted cisterns», *The New Yorker*, 17 octobre 1988, p. 117-121.

بُغيةَ وضعها في خدمة نصّه، الشيء الذي يجعله أحياناً ينظر إلى عمل المؤرّخ نظرة فيها نوع من السخرية الكامنة. ففي عدد من مقاطع الرواية، ينقد الراوي ـ الروائي ضمنيّاً وبطريقة غير مباشرة التاريخ وكيفية تكوّنه:

«حرب العوالي، في معاركها الثلاث، في التعقيد والتشابك وتداخل المصالح ثمّ تضاربها وتناقض المعلومات، إلى درجة تجعل من الصعب روايتها أو الكتابة عنها. فاختلاف الرواة وتناقضهم، وتغيّر مواقع القوى، وبالتالي تغيّر مواقفها ثمّ غياب الكثير من الشهود، ولا حاجة للوقوف طويلاً عند أسباب غياب هؤلاء!، يحوّل التاريخ إلى مجموعة هائلة من الأكاذيب والتلفيقات، وإذا كان التاريخ، بصورة عامّة هو تاريخ المنتصرين، ووجهة نظرهم، فغالباً ما يميل المنتصرون، زيادة في النكاية والسخرية، إلى رواية الحدث الواحد بأشكال مختلفة للغاية (. . .)[11]».

تُقدَّم حرب العوالي إذاً، على أنّها واقع تاريخي يجب أن يُفسَّر. وعندما يلمّح الكاتب إلى تعقّد الأحداث ومصالح كلّ جهة وتعدّد الرواة الذين قلّما كانوا شهود عيان، يلمّح أيضاً إلى قضية مصداقية الوقائع التاريخية وموضوعية المؤرّخ الذي ينبغي أن يعلّق على هذه الوقائع ويحلّلها. قضية الموضوعية يطرحها منيف مرّة أخرى عندما يشير إلى العدد الكبير من الروايات التي تتناول الانقلاب الذي مكّن الأمير فنر (أي الملك فيصل)من إقصاء الأمير خزعل (أي الملك سعود). والجدير بالذكر أنّ هذا الانقلاب يُروى ثلاث مرّات: المرّة الأولى في الجزء الثاني من الخماسية (ص 591-619)، المرّة الثانية في بداية الجزء الرابع (ص 226-245)، والمرّة الثالثة في الجزء الخامس (ص 7-

(11) «مدن الملح»، ج3، ص 147.

23). في الجزء الثاني، يكتشف القارئ هذا الانقلاب من وجهتي نظر شمران العتيبي والحكيم صبحي المحملجي. بالنسبة لشمران الذي لا ينتمي إلى أوساط السلطة، خبر الانقلاب والاضطرابات التي هزّت القصر بعده تُستقبل بنوع من عدم الاكتراث والاستسلام. ويعلم شمران أنْ سيأتي بعد خزعل أمير آخر من ذرّية السلطان خريبط فلا يتوّقع أيّة تغييرات إيجابية. طبعاً المسألة مختلفة تماماً إذا أخذنا في الاعتبار وجهة نظر الحكيم صبحي المحملجي الذي قدم إلى موران وصار معاون السلطان خزعل وكاتم أسراره ليثري على حساب الغير وليحقّق طموحاته الشخصية. بالنسبة إليه، خبر الانقلاب خبر رهيب وكأنّه حُكم عليه بالإعدام (ج2، ص 606).

في الجزء الرابع، تُروى الأحداث نفسها ولكن من وجهة نظر السلطان خزعل: فوجئ هذا الأخير بخبر الانقلاب وهو في ألمانيا مع حاشيته وزوجته الجديدة التي يقضي شهر العسل معها. لدينا هنا رواية سلبية للأحداث وهي رواية خزعل وأعوانه. فيعتبر السلطان أنّه ضحية مؤامرة وخيانة لم يكن يستحقّهما. بعد هذه الإهانة يطلب من سفير السلطنة الهديبية في ألمانيا أن يسرع في إرسال مكتوب إلى أخيه فنر يأمره بالاعتذار. إذا رفض، فسيعامل على أنّه خائن ويوضع في قفص الاتّهام. وهكذا يتخيّل خزعل، الذي فقد السيطرة على زمام الحكم، أنّه راجع إلى عاصمته متحدّياً منافسيه.

وتأتي رواية الفريق الآخر في الجزء الخامس: بالنسبة إلى فنر وأعوانه، يُعتبر إقصاء خزعل انفراجاً وتحريراً. ويظهر أنّ كلّ العائلة الهديبيّة كانت تعاني أشدّ المعاناة من تصرّفات الحكيم ومن احتكاره السلطة. فبمساعدة النظام الاستخباراتي والشرطة أصبح الأمير فنر يسيطر على السلطنة كلّها ولم يعد خائفاً من أخيه لأنه يعرف أنّه سيضطرّ على البقاء في المنفى.

فبالنسبة إلى الكاتب، ذِكر الروايات والتأويلات العديدة يدلّ على أنّه يستعمل مناهج المؤرّخ، إلاّ أنّه في الوقت نفسه الذي يستدعي فيه تقنيّات التوثيق التاريخي، يتلاعب بما هو حقيقي وبما يمكن أن يكونَه. خصوصاً في موضوع الانقلاب الذي تكلّمنا عنه أعلاه، من المحتمل أنّه لم يكن شاهد عيان لما وقع حقيقة في المملكة العربية السعودية آنذاك. فبهذه المناسبة، من المهمّ أن نعود إلى ما سمّيناه سابقاً النظرة الشاملة للروائي والنظرة التي تعتمد على تجربة شخصية. وذلك كي نلاحظ أنّ سيرة الكاتب تشير إلى أنّه لم يقم فترة طويلة في السعودية بينما عاش واستقرّ في معظم بلدان الشرق الأدنى. إذا أردنا أن نعترف بالقيمة الوثائقية للرواية فهذه الملاحظة أساسية. وستكون أساسية أيضاً عندما يتناول كاتبها الحياة الخاصّة بالسلاطين الهُديبيّين، ونظام الحريم السلطاني ووصف العلاقات بين زوجات السلطان المتعدّدات.

سنلاحظ أيضاً، على المستوى الشكلي، أنّ ترتيب الأجزاء الخمسة للرواية ليس مطابقاً للترتيب الزمني للأحداث المسرودة، حيث أنّ أقدم الأحداث لا تجري في الجزء الأوّل «التِّيه». كذلك إذا كان الجزء الثاني «الأخدود» يشكّل تكملة للجزء الأوّل، فعلى خلاف ذلك، الجزء الثالث «تقاسيم الليل والنهار» ليس تكملة للجزء الثاني. كذلك الجزء الرابع «المنبت» والجزء الخامس «بادية الظلمات». فاختصار «مدن الملح» إلى سرد أحداث تاريخية يؤدّي إلى التقليل من غنى الرواية التي لا تتابع الترتيب الزمني وتمزج بين الفترات. علاوة على ذلك، يتبيّن أنّ الرواية، ولو كانت مكتوبة بضمير الغائب وبدتْ أقرب إلى سرد موضوعي للأحداث، إلاّ أنّها في غالب الأحيان تعكس وجهة نظر شخصية من الشخصيات أو مجموعة من الشخصيات. على سبيل المثال، في الجزء الأوّل، يتمّ سرد الأحداث من وجهة نظر البدو الذين يتعجّبون من كلّ التغييرات التي يعيشونها بل يخافون منها ولا يفهمون

لماذا تدمّر تلك الآلات الجهنّمية - أي الجرّافات - أرض أجدادهم. في مقطع آخر تكون وجهة نظر الكاتب هي التي تسيطر على السرد وتسعى إلى إقناع القارئ.

2 - «مدن الملح»: نظرة انتقادية إلى تاريخ المملكة العربية السعودية

لا شكّ في أنّ للرواية التي نتناولها الآن قيمة وثائقية: تمكّننا من أن ندرك تطوّر المجتمع السعودي على مدى قرن من التاريخ ومن وجهة نظر مشاهد عربي. مع ذلك، لا تشكّل مجرّد وصف حيادي للواقع. ونستطيع أن ننعتها أوّلاً بأنّها تأمّل في الواقع والتاريخ أو كما يقول جمال باروت وبصدد بعض الروايات السورية «تخليق للتاريخ»[12]. فمنيف لا ينقل الواقع بل يعبّر عمّا يعنيه هذا الواقع. إنّه يعتمد على تاريخ السعودية ولكنّه يعطينا وجهة نظره -السلبية والانتقادية -إلى التحوّلات التي جرت في هذا البلد منذ بداية القرن العشرين. وهذا الحكم لا يقتصر على السعودية فحسب بل يشمل أيضاً جميع دول المنطقة سواء أكانت دولاً منتجة لـ«البول الأسود» (هكذا يسمّي منيف النفط) أم لا. وفي كتابه «الكاتب والمنفى» يقول منيف في هذا الموضوع:

(ص 149) «محور موضوع «مدن الملح» نابع عن مشكلة أساسية، عانينا منها كعرب فترة طويلة وما نزال. هذه المشكلة هي النفط. وهي ليست مشكلة ثروة فقط، إنها تغيير كامل في وضع المنطقة العربية،

---

(12) محمّد جمال باروت، «الرواية السورية والتاريخ: الأسئلة الأولى» في الرواية السورية المعاصرة، الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة، أعمال الندوة المعقودة في أيار 2000 بإشراف جمال شحيد وهايدي توله، المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، 2001.

خلال الثلاثين أو الأربعين سنة الأخيرة. وهذا التغيير لا يزال مستمراً، ولم يقتصر على بلدان النفط وحدها، ولكنّه امتدّ إلى البلدان الأخرى العربية غير النفطية، وحتّى إلى بلدان ليست عربية (. . .)»

في رأيه، منذ أن أصبح النفط الثروة التي تعتمد عليها الدول المنتجة، حدث انكسار عميق يفرّق بين مواطني هذه الدول ومواطني البلدان المجاورة غير النفطية الذين يتوقّعون أنّهم سيستفيدون من هذه الثروة بطريقة أو بأخرى.

إذاً، من خلال هذه الرواية، يبدو أنّ منيفاً قرّر أن يصف بل أن يندّد بنظام معيّن بهدف أن يقاومه. والجدير بالذكر هنا أنّ كاتب «مدن الملح» هو الذي ألّف أيضاً رواية «شرق المتوسّط[13]» التي أثارت ضجّة كبيرة في كلّ بلدان الشرق الأوسط عند صدورها، إذ إنّها تشكّل مرافعة اتّهامية ضدّ التعذيب وكلّ أنواع الاستبداد. وإن لم يذكر مؤلّفها اسم البلد الذي تقع فيه الأحداث، من الواضح أنّه لمّح إلى كلّ الأنظمة القائمة على الضفة الشرقية من البحر المتوسّط. ثمّ من المهمّ أن نذكر أيضاً أنّ منيفاً يقدّم نفسه على أنّه «تقدّمي» ومن خلال أبطال رواياته يسعى إلى أن يخلّص العالم العربي من وضع التخلّف الاقتصادي والثقافي والسياسي مؤكّداً ما يلي:

«العالم العربي سجن كبير، يجب أن يناضل من أجل إزالة هذا السجن وخلق حالة إنسانية»[14]

سواء أنؤمن أم لا نؤمن بتأثير النصوص الأدبية على الوقائع السياسية والاجتماعية، لا نستطيع أن نغضّ الطرف عمّا حدث سنة

---

(13) عبد الرحمن منيف، «شرق المتوسط»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.

(14) مراسلة غير منشورة، أيار 1989.

1984 عند نشر الجزء الأوّل من الخماسية: فور صدور الكتاب في بيروت، تمّ منعه في عدّة بلدان عربية فيما أدانت السلطات السعودية نشره وهدّدت مؤلّفه. ذلك أنّ الموضوع الذي تناوله منيف جرح إحساسها وأغاظها أشدّ الإغاظة، فكانت تستنكر وجهة نظره وتلومه على ما قدّمه في الرواية من نظرة مهينة وخاطئة لتاريخ الجزيرة العربية. أمّا القرّاء العرب فرحّبوا بالكتاب، حتّى في السعودية، ويروي المترجم الأمريكي بيتر ثيروكس أنّ الكتاب كان يباع هناك بالخفية... في الغرب أيضاً، خاصة في الولايات المتّحدة حيث تُرجم الكتاب، أكّد النقّاد أهميته واعتبروه «عملاً عظيماً في الأدب العربي المعاصر»[15].

غير أنّ بعض النقّاد يقولون - وربمّا ليسوا مخطئين - إنّ منيفاً يميل أحياناً إلى المبالغة وتحويل بعض الأوصاف نحو الاتّجاه الذي يلائمه. هذا هو الحال، لا سيّما في الصفحات التي تصوّر الأمراء الهُديبيّين وهم يكتشفون التكنولوجيا الغربية[16] وفي الصفحات التي تتناول السلطات الدينية[17]، ثمّ تلك التي تتناول السلاطين الثلاثة أي خريبط وخزعل وفنر. فيظهر الأوّلون على أنّهم مهزلة بينما يبدو الثانون والثالثون فاسدين وعاجزين عن إدارة سلطنتهم والاستفادة من ثروة النفط واستخدامها بما يتلاءم مع طبيعة البلد وحاجاته. وهكذا لا يستطيعون أن يوفّروا لمدن هذا البلد التحوّل إلى «مدن الملح». نذكر في هذه المناسبة أنّ الكاتب قصد بهذه الاستعارة نشأة وتطوّر المدن التي ظهرت خلال سنوات قليلة في الخليج العربي، وخاصة السعودية مشيراً إلى أنها خُلقت من لا شيء وفي اللامكان ولذلك ستبقى وتعيش ما دام

---

(15) Lamb, David, *Los Angeles Times*, 29 mai 1988, p. 3.

(16) ج1، ص 430 (اكتشاف الراديو)، ص 424 (اكتشاف السيارة).

(17) ج3، ص 282، ج2 ص 258 إلخ.

النفط موجوداً، ولكن ما مصيرها إذا جفت الآبار وانقطع سيل الدولارات إنها ستذوب، في رأيه، مثل كتلة ملح إذا سقطت عليها قطرة ماء. . . فيعلن عبد الرحمن منيف خطورة الوضع في الجزيرة العربية متسائلاً ما مصير المنطقة بعد نضوب النفط ما مصير هذه المدن وهؤلاء الناس الذين يعيشون في أبراج من الإسمنت والزجاج بعد انقطاع التيّار الكهربائي، وبعد مغادرة مئات ألوف الأجانب؟

فمن خلال الأدب وهذا الوصف الانتقادي والسلبي للتحوّلات التي أصابت سلطنة موران، يدعو الكاتب كلّ الأطراف والأشخاص المعنيّين بالقضايا المطروحة إلى أن يعوا خطورة الوضع ليتوصّلوا إلى إصلاحات ضرورية لا بدّ من أن تكون إيجابية. ومن خلال رواياته يخبرنا أيضاً بمفهومه للتقدّم من خلال إبرازه لما لا يُعدّ تقدّماً. وبعبارة أخرى، النفط الذي يشكّل ثروة غير قابلة للتجدّد كان يمثّل لدول المنطقة منفذاً من التخلّف. بالنسبة إليه، لم تستغلّ هذه الدول الفرصة: هناك أفراد يملكون ثروات هائلة يبدّدونها على حساب الأجيال القادمة. علاوة على ذلك يلحّ على مشكلة عدم الأخذ في الاعتبار طرق الحياة وعقليات مواطني المنطقة، ممّا أدّى إلى تحويل الإنسان فيها على المستوى الذرائعي فقط ليصبح «أشبه بطير من الطيور ضلّ سربه»[18] يعني أنّه تائه بين الثقافتين العربية والغربية وبين زمنين، الماضي والحاضر.

3 – «مدن الملح»: صورة أسطورية للتاريخ

على خلاف الآراء التي أبداها النقّاد الذين ألمحتُ إليهم في بداية هذا المقال، أعتقد أنّ «مدن الملح» سرد يتلوّن بكلّ ألوان الخيال، من

(18) ج1، ص 131.

حيث إنّ كاتبها لم يعبّر فيها عن وجهة نظره فحسب، بل أكّد في الوقت نفسه عبقريته الإبداعية. ذلك أنّ وراء كلّ هذه الصفحات الوصفية التي يسيطر عليها الطابع الحيادي والشفّاف، يكتشف القارئ المنتبه متخيّل الكاتب (l'imaginaire de l'écrivain) للتأكّد من هذا، يكفي أن نتوقّف لحظات قليلة على مقطع من الرواية يقع في الصفحة الأولى من الجزء الأوّل، «التيه». وهذا الاختيار ليس اعتباطياً، إذ تعتبر هذه الصفحة افتتاح الخماسية ونعرف مدى العناية التي يخصّصها الروائيّون لها.

بالإضافة إلى ذلك، يشكّل هذا المقطع نموذجاً عن النصّ الوصفي الواقعي من حيث إنّ الراوي يقدّم بدقّة فائقة وباهتمام بالغ وادي العيون أي الواحة التي تجري فيها أحداث بداية الرواية. نحن إذاً في أوّل القصّة: لم يصل بعد الأجانب العاملون في الشركة النفطية الأمريكية. فمن خلال هذا الوصف، يعرّفنا الراوي بهذا المكان قبل التحوّلات التي ستزعزعه. فيظهر على أنّه يتناقض أشدّ التناقض مع الصحراء التي تحيط به:

«إنه وادي العيون...

فجأة، وسط الصحراء القاسية العنيدة، تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنّها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء، فهي تختلف عن كلّ ما حولها، أو بالأحرى ليس بينها وبين ما حولها أية صلة، حتى ليحار الإنسان وينبهر، فيندفع إلى التساؤل ثمّ العجب «كيف انفجرت المياه والخضرة في مكان مثل هذا» لكن هذا العجب يزول تدريجياً ليحلّ مكانه نوع من الإكبار الغامض ثمّ التأمّل. إنّها حالة من الحالات القليلة التي تعبّر فيها الطبيعة عن عبقريتها وجموحها، وتبقى هكذا عصيّة على أيّ تفسير.

وادي العيون قد يبدو في نظر الذين يسكنون فيه مألوفاً، وبعض الأحيان لا يثير تساؤلات كبيرة، لأنّ هؤلاء تعوّدوا أن يروا أشجار النخيل تملأ الوادي، وتعوّدوا أن يروا الينابيع تتفجّر في أمكنة عديدة خلال فصل الشتاء ثمّ بداية الربيع، إلا أنهم، رغم العادة، يحسّون بأن قدرة مباركة هي التي ترعاهم وتيسّر لهم الحياة. أما إذا جاءت القوافل، وقد جلّلتها أكوام الغبار وهدّها التعب والعطش، وأخذت تجدّ في السير، خاصة في المرحلة الأخيرة، لتصل إلى وادي العيون بأسرع وقت، فكانت القافلة كلّها تمتلئ نشوة أقرب إلى الرعونة، لكنها لا تلبث أن تسيطر على اندفاعها حين ترى الماء، متذرّعة بحجّة أن الذي خلق الدنيا والبشر خلق في نفس الوقت وادي العيون في هذا المكان بالذات، ليكون إنقاذاً من الموت في هذه الصحراء الغادرة الملعونة. فإذا استقرّت القافلة، وفكّت أحمالها، وارتوى الرجال والدواب، فإن نوعاً من الخدر اللذيذ، لا يلبث أن يتحوّل إلى رضى عارم، يسيطر على كل شيء، ولا يعرف ما إذا كان ذلك يتولّد من المناخ أم من عذوبة الماء، أو ربما نتيجة الشعور بزوال الخطر، لأنه لا يقتصر على البشر وحدهم، إذ يتجاوزهم ليصيب الحيوانات أيضاً، فتصبح أقلّ طاعة وأقلّ رغبة على الاستجابة للأحمال الثقيلة أو على مواصلة السفر بعد ذلك».

وادي العيون، إذاً، اسم مكان ولكنه ليس خالياً من المعاني، وهو يتكوّن من اسمين «واد» و«عيون» والثاني مضاف إلى الأول. و«عيون» جمع «عين» وهو منبع الماء وفي قاموس «لسان العرب» نقرأ ما يلي: «عين الماء الحياة للناس». فمن البداية نستطيع القول إنّ اسم هذا المكان له دلالة ضمنية إيجابية وإنّ هذه الدلالة موجودة في كلّ النصّ. وسُمِّيَ الوادي «بقعة خضراء» وهذه التسمية تدلّ على أنه مكان ضيّق ومحدود، مختلف عن كلّ ما حوله. ثم يتساءل الراوي: «كيف

انفجرت المياه والخُضرة في مكان مثل هذا؟». فنلاحظ أن عنصر الماء موجود من بداية المقطع إلى نهايته، كذلك الخضرة الكثيفة والرطوبة والهواء المنعش: «أشجار النخيل تملأ الوادي»، «الينابيع تتفجر»، «عذوبة الماء».

هناك أيضاً المُناخ أبرد وأرطب من مُناخ الصحراء وله تأثير إيجابي على سكّان الوادي من جهة، وعلى القوافل من جهة أخرى. ونقرأ أن الوادي ينقذها من الموت: «إنقاذاً من الموت».

فنلاحظ أن الوادي يتعارض مع الصحراء مثلما تتعارض الحياة مع الموت. إضافة إلى ذلك، وادي العيون مكان آمن ويتكلم الراوي عن «الشعور بزوال الخطر» الذي يحسّه المسافرون عند وصولهم إليه، ثم عن «الرضى العارم» الذي يسيطر على الرجال والدواب حالما يشربون من ماء الوادي أو يتنشّقون هواءه المخدّر. لذلك يعتقد سكّان الوادي أنّ «قدرة مباركة» تحميهم وتيسر لهم الحياة.

أمّا الصحراء، فيصفها الراوي على أنها «قاسية» و«عنيدة»: [قاسٍ] عكس [طري] وفي هذا السياق تعني الأرض القاسية الأرض التي لا تنبت شيئاً. إنها أرض عقيم والحياة فيها صعبة. أما كلمة «عنيدة»، فتعني أنّ الصحراء لا تخضع لأحد. لدينا هنا تشخيص للصحراء وهي مكان لا يستطيع الإنسان أن يسيطر عليه. علاوة على ذلك، الصحراء موصوفة بأنّها «غادرة» و«ملعونة» إنها مكان ليس بآمن ولديه دلالة سلبية وهو مرتبط بالشّر (اللعين هو الشيطان).

ويقول النصّ إنّ «البقعة الخضراء» (أي الوادي) «تختلف عن كلّ ما حولها أو بالأحرى ليس بينها وبين ما حولها أيّة صلة». إنّ هذه الجملة مهمّة جداً لأنّها تمكّننا من أن نقول إنّ الصحراء نقيض الوادي في كل شيء.

إذا حلّلنا هذا المقطع[19]، نكتشف أنّ منيفاً يقوم بـ«أمثلة» هذا المكان: أولاً في بداية النصّ، في السطر الثاني، هناك كلمة «فجأةً» التي تدلّ على الطابع غير المتوقّع والفوري للوادي. في ما بعد، لدينا سلسلة من الأفعال والمصادر التي تعبّر كلّها عن الدهشة والإعجاب اللذين يصيبان المتفرّج: «يحار الإنسان»، «ينبهر»، «يندفع إلى التساؤل»، «العجب». . . فهذا الوادي شيء استثنائي أقرب إلى المعجزة. . . ويؤكّد عبد الرحمن منيف ذلك عندما يتكلّم عن «الإكبار الغامض» و«العبقرية». إنّ كاتب الرواية يربط بين هذا المكان وعالم خارق وغريب. فما هو هذا العالم وجوده متعلّق بـ«قدرة مباركة»، إنه «أعجوبة»، «جنة الدنيا» كما نقرأ في الصفحات اللاحقة من الرواية. إذا قرأنا هذا المقطع ودقّقنا في القراءة، نجد أن النص مليء بالعناصر والتلميحات القرآنية:

ـ اسم المكان «وادي العيون»: كلمة «عيون» موجودة في القرآن وكثيراً ما تأتي بجانب كلمة «الجنّات». مثلاً «إنّ المتّقين في جنّات وعيون» (الآية 45، السورة 15).

ـ الينابيع التي تتفجّر في كلّ مكان، الخُضرة، النخيل، السِّدر (الذي يظهر مباشرة بعد هذا المقطع)، ليست إلا عناصر قرآنية استعملت لوصف الجنّة.

ـ هناك أيضاً على مستوى المعجم، بعض التعابير لنقل إنّها مستوحاة من القرآن: «الذي خلق الدنيا. . .» إنّ هذه الجملة تذكّرنا بـ«الله الذي خلق السموات والأرض» (الآية 32، السورة 14). كذلك الأفعال: «انفجر»، «تفجّر»، «سقط»، «خلق»، «أنقذ» والأسماء

(19) Eric Gautier, «Le wâdî des sources» In: *Bulletin d'Etudes Orientales*, IFEAD, Damas, tome 51, 1999, p. 229-248.

كـ«أرض»، «سماء»، والصفات كـ«عصية»، تنتمي كلّها إلى المعجم القرآني.

زد على ذلك عمودية الوصف: «انفجر»، «انبثق»، «تفجّر» تعبّر عن حركة من الأسفل إلى الأعلى بينما الفعلان «سقط» و«خلق» ثمّ العبارة «قدرة مباركة» توحي بحركة من الأعلى إلى الأسفل.

فاستعمالها في هذه الصفحة الافتتاحية بالذات لا يمكن أن يكون مجرد صُدفة!

إنّ وادي العيون يوحي بالجنّة القرآنية، وطبعاً الصحراء (نقيض الوادي) يوحي بجهنّم. ونستطيع القول أيضاً إنّ الوادي يتعارض مع الصحراء كما تتعارض الحياة مع الموت، والجنّة مع جهنّم. وفي القرآن أيضاً تتعارض الجنّة مع جهنّم كالماء والنار، الأخضر والأصفر، الرطب والجافّ، العقيم والخصيب، إلخ.

صحيح أنّنا نجد الماء والعيون في الأودية والواحات ولكنّ الماء، والخُضرة، والأشجار ليست موجودة بهذه الغزارة. كذلك مناخ الصحراء قاسٍ ولكن البدو يعيشون في الصحراء التي لا تعني دائماً الموت كما نراه في هذا النص. وإن كنّا نجد في هذا الوصف هيئات واقعية، إلاّ أنّه لا يمثّل الواقع بحذافيره. ومن خلال هذا الوصف وترنّمه بالمياه والعيون، نكتشف رؤية الكاتب إلى العالم المثالي وإلى السعادة الخالدة. ومن الجدير بالذكر أيضاً أن الجنة القرآنية هي أيضاً صورة مثالية للجزيرة العربية. وهذا أمر مهمّ لأنّه يدلّ على ثبات القيم الثقافية في حساسية الأفراد والمجتمعات.

في مقطع آخر من الرواية[20] يلاحظ القارئ أنّ هذا المكان المثالي لم يعد موجوداً أو بالأحرى تحوّل إلى فضاء فقد خصوصياته وإنسانيته

---

(20) ج1، ص 131.

يوحي بجهنّم والموت مذ بدأت الجرّافات عملها لمصلحة الشركة النفطية الأمريكية.

إذاً وراء هذا الوصف نجد صورة أسطوريّة للجزيرة العربية ولتاريخها، لأنّها تدور حول التناقض بين الماضي والحاضر اللذين يرمزان أيضاً إلى الخير والشرّ. وفي هذا الكون الثنائي هناك كمون العقاب (يوم الحساب) وهو ذوبان مدن الملح. طبعاً هذا العقاب النهائي الكامن يرمز إلى فشل الأجيال التي تتابعت دون وعي خطورة الوضع ودون القيام بالإصلاحات الضرورية.

الخلاصة

قد يجعلنا هذا الموضوع نهتمّ بمشكلة العلاقات المعقّدة بين الواقع والخيال، الحقيقة والعمل الأدبي، المؤرّخ أو الباحث في العلوم الاجتماعية من جهة، والروائي أو الشاعر أو المسرحي، من جهة أخرى. في ما يخصّ خماسية «مدن الملح»، أعلن بعض النقّاد أنها ليست رواية بكلّ ما للكلمة من معنى وأنّها أقرب إلى الجغرافيا أو التاريخ السياسي وأن كاتبها يكتفي بوصف بيئة منطقة الخليج ورواية بعض الأحداث التاريخية. . .كذلك قام بعض الباحثين بدراسة هذا العمل الخيالي وكأنّهم أمام بحث علمي عن التحوّلات في السعودية. . .

هذا خطأ في رأيي. طبعاً إنّ الباحث في علم الاجتماع أو العلوم السياسية أو التاريخ سيستفيد من قراءة أو تحليل الأعمال الأدبية. أنا أؤمن بأهمية الأدب لمعرفة المجتمعات ولدراستها. ولا شك أن القصص الخيالية توضّح الأحداث التاريخية ويتمّ من خلالها فهم الواقع، ولكن من جهة أخرى يجب ألاّ ننسى أنّ كلّ كاتب له متخيّله الخاص وإدراكه الخاص لمزايا الأماكن، والعصور، والشخصيات التي

يعالجها. كذلك لا يستطيع الباحث أن ينحصر في اعتباره الرواية مجرّد وسيلة لمعرفة مجتمع ما لأنّ الكاتب لا يصوّر الحقيقة فحسب، بل يوظّفها ويخلق حقيقته الخاصة، أساطيره الخاصّة ضمن متخيّل فردي وجماعي في آن واحد. فنستطيع أن نطرح تساؤلات حول هذه النظرة إلى الواقع، ونحلّل هذا الخلق، لنكتشف نوايا الكاتب، وطريقته في رواية العالم وفي إعطائه معنىً. «مدن الملح» رواية تنتمي إلى الخيال ولكنّها في الوقت نفسه تساعدنا على إدراك التاريخ. ولنتذكّر كلمة الروائية الفرنسية جورج ساند إنها كانت تجد فيها «الحقيقة الكاملة في الخيال الكامل التي كانت تقوله عن روايات بالزاك». وفي سياق الأدب الفرنسي نقول أيضاً: ما منطقة البروفانس دون كتابات، ميسترال، دوديه، جيونو؟ (Mistral, Daudet, Giono)

إنهم خلقوا صورة عن هذه المنطقة، أو بالأحرى تصوراً لها، ربّما يختلف عن الواقع... فبدورنا نستطيع أن نتساءل ما منطقة الشرق الأوسط دون روائييها وشعرائها وما العلاقة القائمة بين هؤلاء وواقع هذه المنطقة؟ هل الصورة التي ينقلونها إلى القارئ صورة واقعية أو أسطورة جديدة تتكوّن شيئاً فشيئاً؟ كما أنّنا نستطيع أن نتساءل كيف يجب أن ننظر إلى هذه الأعمال الأدبية؟

جماليات المكان في رواية عبد الرحمن منيف «أرض السواد»

ماجدة حمود(*)

دلالة العنوان:

يجسد المكان لدى المتلقي في رواية عبد الرحمن منيف «أرض السواد» حاضراً ملتحماً بتاريخ الإنسان العراقي بكل ما يعنيه من إنجازات حضارية وتطلعات مستقبلية، وما يعنيه من إخفاقات وآلام لهذا اختار الكاتب الاسم التاريخي للعراق الذي بزغ أثناء الحضارة العربية الإسلامية!

تهجس الرواية بالمكان منذ الكلمة الأولى فيها: أي العنوان «أرض السواد» الذي يحمل دلالات عدة تهب الرواية جماليات خاصة، فالسواد (في لسان العرب) جماعة النخل والشجر لخضرته واسوداده، وقيل إنما ذلك لأن الخضرة تقارب السواد، وحين اقترن السواد بالأرض أصبح اسماً ذا دلالة تاريخية (دعا العرب العراق أثناء الفتوحات الإسلامية بأرض السواد لخصوبتها) كما يشير اقتران صفة (السواد) بالأرض إلى ميراث الأحزان الذي خيم على حياة الإنسان العراقي، بسبب السلطة الحاكمة وأطماع الأجنبي والطبيعة القاسية،

(*) أستاذة في جامعة دمشق.

رغم ذلك شيّد هذا الإنسان أول حضارة على سطح الأرض منذ أكثر من أربعة آلاف سنة (الحضارة السومرية).

فإذا كانت هذه الدلالة تشير إلى اسم مكان محدد يخص العراق فإنها يمكن أن تشير أيضاً إلى دلالة عامة تشمل أمكنة عربية أخرى إنها أرض السواد الأعظم من الأقطار العربية التي رأينا بعض ملامحها في «شرق المتوسط» وخماسية «مدن الملح» مما يؤكد لنا أن المعاناة واحدة، وإن اختلف اسم المكان!

المكان وجماليات التفاصيل:

إن الرواية لدى عبد الرحمن منيف هي «فن التفاصيل الموحية» تنطلق عبر أعماق الإنسان لترصد أدق خلجاته، كما تنطلق عبر عالمه الخارجي الذي تشكل البيئة أهم مكوناته، فهي المعطيات الجغرافية كما هي المعتقدات الموروثة بما تضم من ثقافة مكتوبة وثقافة شفوية تسهم في تشكيل وعي الإنسان، وبذلك لا تنفصل في الرواية الدلالة العامة للمكان أي الجغرافية عن الإنسان، كما لا تنفصل الدلالة التاريخية عن الدلالة الواقعية، بفضل تقديم تفاصيل موحية تغرق في الخصوصية وتمتلك القدرة على الإيحاء بالعمومية، لذلك استطاعت أن تأخذ بيدنا إلى عوالم مدهشة قد نجد بعض ملامحها حدثت في زمن مضى لكن هذه الحوادث، بما تملكه من ألق وشفافية وحيوية، يمكن أن تحدث في الحاضر وفي المستقبل، لذلك جمعت هذه الرواية بين التسجيلية التي تستفيد من معطيات تاريخية وبين ما يمكن أن يحدث في المستقبل الذي هو أقرب إلى الحلم، وهكذا يحقق لنا الفن لقاء مدهشاً للأزمنة والأمكنة! يتجاوز المألوف الذي يحاصرنا عادة في أطر ضيقة يحدها العيني والآني، فيتم عندئذ تجاوز الفضاء المكاني في حدوده الضيقة الجغرافية كما يتم تجاوز حدوده الزمانية التاريخية إلى فضاءات مستقبلية

أرحب، فيصبح الماضي صورة عن الحاضر الذي ينسج ملامح المستقبل.

بغداد:

تتجسد أمامنا مدينة بغداد القرن التاسع عشر عبر مشاهد حية، تبرز للمتلقي في لحظة نهوض تاريخي، إذ نعايش طبيعتها بكل عناصرها وجمالياتها (الماء، الهواء، البساتين، البيوت، الخيول، الجسور...) كما نعايش همومها ومنغصاتها (الفيضان، الجفاف، الحصار حيث منع الإنكليز وصول الغذاء، الضرائب العثمانية القاسية ...) وبذلك تلتحم هموم الحاضر بهموم الماضي، فتغير الزمان لم يؤدِ إلى تغير المعاناة، لكن الخوف الذي ينتاب شيوخ المدينة وحكماءها أن تغير هذه المعاناة نفوس الأبناء وتضعف كبرياءهم، عندئذ يضيع الوطن ويتم الاستسلام للظالمين من الولاة والغرباء!

ولا يكتفي الروائي بالحديث العام عن المدينة التي تعد مركزاً مهماً من مراكز السلطنة العثمانية، وإنما قدم معالم خاصة تشكل أجزاء المدينة وأحياءها (الكرخ، الرصافة، محلة الشيخ صندل، الأعظمية...) فتكتسي مدينة بغداد ملامح واقعية، بفضل تفاصيل مشهدية موحية، تجعلها تبدو أكثر حميمية وألفة! إنها ملامح الماضي ممتداً إلى الحاضر!

لعل أكثر الأمكنة التي تملك حضوراً مؤثراً في الرواية (قهوة الشط: حيث يتواجد أبناء بغداد، والسراي: حيث يعيش الوالي داود، والباليوز: حيث يعيش القنصل الإنكليزي) لكن قهوة الشط بدت لنا مكاناً محبباً تضم معظم الشخصيات الإيجابية التي تجسد روح الشعب وعراقته، لهذا يختار لها المؤلف مكاناً متميزاً بارتفاعه عن الأمكنة الأخرى، يتناسب والدور الذي يعلقه على الوجدان الشعبي والحكمة

المتوارثة، التي تجسد الماضي والحاضر وتستطيع أن تصنع المستقبل، لهذا نسمع الراوي يصفها «**قد يكون صوب الكرخ أكثر ارتفاعاً من الرصافة، وهي بالتأكيد كذلك، لكن الأكثر أهمية أن قهوة الشط هي الأكثر ارتفاعاً من كل ما حولها. كيف قامت في هذا المكان، أو متى قامت؟ لا أحد يجهد نفسه لتفسير ذلك، لأن قهوة الشط تحتل هذا المكان منذ وقت طويل، كما أنها تمثل شيئاً عزيزاً ومتميزاً في هذا الصوب. . .بطريقة غامضة، لا يعرف كيف، أصبحت قهوة الشط هي قلب الكرخ، حتى إنه لا يذكر هذا الصوب إلا ويعني الكثيرون القهوة بالذات، بما تثيره في الذاكرة من مواقف تعبر عن نمط للحياة والعلاقات، إضافة إلى عدد من الناس الذين يغادرونها حتى يرجعوا إليها، ويفعلون ذلك عدة مرات في اليوم الواحد. . .**»[1]

إنها مكان ذو دلالة واقعية ورمزية معاً، فهي تضم حكماء الشعب الذين يمتازون بالوعي، ويحاولون البحث عن الحقيقة، وتجسيد أفكارهم عبر الفعل، كما يضم الفنانين الحالمين بالجمال والحرية، إلى جانب بسطاء الشعب الذين يملكون الفطرة السليمة بكل ما تعنيه من حس مرهف وقدرة على العطاء والحب ورغبة في العدل، لذلك نجد روح الشعب وضميره متجسدان فيها، فتتحول القهوة إلى محكمة يتم فيها مناقشة تصرفات الوالي والقنصل، وتحليل الأزمات التي تمر بها بلادهم، واقتراح بعض الحلول، حتى بدت سلطة هذه القهوة منافسة لسلطة الدولة، لذلك يقول الوالي لمساعده «**سمعت، يا بك، أن جماعة قهوة الشط مسوين سرايا ثانية، وهناك يفتون ويقولون يصير وما يصير. . .**».

---

(1) عبد الرحمن منيف «أرض السواد» ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 291.

تتحول قهوة الشط إلى مركز تجمع يومي لسكان بغداد، إنها الإيقاع اليومي لحياتهم، تنبثق منها سلطة الضمير الشعبي بما تعنيه من حكمة الموروث والحس الفطري الذي يحاكم السلطة الحاكمة حين تخطئ، ويقف إلى جانبها حين تصيب، لذلك باتت مكاناً رمزياً يمثل سلطة حقيقية تجسد أحلام الناس وضمائرهم، فيتبدى لنا صاحب القهوة زعيماً شعبياً يعايش آلام الفقراء، ويرفض رفع الأسعار رغم ارتفاع ثمن المواد التموينية في السوق! إنه يجسد توحد الزعامة الشعبية بأبنائها، لذلك ترى مصلحتها من مصلحتهم!

يلاحظ المتأمل أن وصف الأمكنة الأخرى كان ضئيلاً مقارنة بوصف القهوة التي بدت لنا جسدا (بصوت الراوي) وروحاً (بصوت شخصياتها الشعبية). لذلك بدا الباليوز لعيني بدري وسيفو «**ضمن الخضرة التي تلتف عليه، رشيقاً ببياض أسواره، غابت رائحة الأزقة الضيقة، حتى السفينة الرابضة إلى جانبه، على حافة النهر، بلونها الرمادي، كانت مثل سمكة عملاقة عجز الصياد عن التقاطها. . .**»[2].

إنه وصف أقرب إلى الحياد، صحيح قد نجد بعض الجمال فيه، لكنه جمال السجون، التي تقتل الروح، ربما لهذا السبب سيظل مكاناً غريباً، نفتقد فيه رائحة المدينة الأصيلة، التي تنبض في الأزقة الضيقة! إنه مكان معاد محاط بالأسوار لا يمكن للإنسان العراقي أن يتفاعل معه.

ولو تأملنا وصف السراي لبدا لنا مكاناً متهالكاً قديماً حين يقارن بمبنى القنصل، لذلك بدا لنا رغم اتساعه بناء **قديماً وكأن الزمن يصرخ في كل جنبة من جنباته** لذلك سمعنا بدري يقول «**الأبنية تهرم، تتعب، وسيأتي يوم تموت كما يموت البشر، وشعر بالحزن أن**

---

(2) المصدر السابق، ص 460.

الباليوز يبدو بناء فتياً، في الوقت الذي تبدو السراي وكأنها تعيش آخر أيام حياتها»[3].

ثمة إحساس لدى الإنسان بأن المكان الذي يمثل سلطة الدولة بات هرماً، لن يستطيع أن يكون مكاناً نداً يواجه السلطة الغربية الفتية، التي تعيش زمنها، في حين يصرخ الزمن في السراي مستنجداً ورافضاً قيود الماضي التي أرهقته بتخلفها.

تنوع الرؤية للفضاء المكاني:

نتعرف على تفاصيل المكان عبر رؤى متعددة تصل حد التناقض، نظراً لاختلاف وجهة النظر التي تنطلق منها الشخصية أو الراوي، فتبدو لنا وجهة النظر تلك صورة انتماء للمكان حين تكون الشخصية الراوية ابنة له أو رفضاً لهذا الانتماء حين تكون غريبة عنه! وبذلك نعايش تعدد أصوات في ما يتصل برؤية جماليات المكان!

لو تأملنا أيام الربيع في بغداد عبر إحساس الشخصية الغربية (القنصل: ريتش) لوجدناها **تدهم الإنسان باللزوجة إذ يعبق الجو بالبخار وهو مزيج من رائحة العفونة والغبار والرطوبة، بحيث تتولد في الجسد حالة من الرخاوة والخدر تشبه تأثير الخمرة الرديئة . . . فالربيع أي ربيع قلما يمضي دون أن يخلق جروحاً غميقة في الجسد والروح. . .** (بسبب الفيضان) **فإذا كان هذا حال الربيع في هذه البلاد، وهو أجمل الفصول أو بكلمات أدق أرحمها، الفصول الأخرى لا يمكن الحديث عنها دون أن يصاب الإنسان بالكآبة حتى الوجع**[4].

إذاً بغداد مدينة لا تطاق من وجهة نظر الغربي في أجمل فصولها

---

(3) المصدر السابق نفسه، ص 461.

(4) نفسه، ص 385 ـ 388، بتصرف.

بسبب بعض الظواهر الطبيعية، التي بإمكان الإنسان المحب أن يعتادها، إذ يجد في إحساس الانتماء دافعاً للتآلف معها رغم صعوبة الحياة فيها، عندئذ يرى حسنات المدينة قبل سيئاتها، وهذا ما وجدناه في الرواية عبر رؤية أبناء بغداد (بدري، سيفو، قائد المركب) الذين دعاهم الراوي «أناس المركب» «**تتبدى بغداد، حين ينظر إليها من النهر، عبر غباش الماء، شيئاً لا يصدق، أو هكذا رآها أناس المركب في ذلك الصباح الربيعي. بدت جديدة، طازجة، فواحة بالشذى القداح، خاصة بعد أن اغتسل هذا الشذا بالماء وشفّته ريح صغيرة من أعماق النهر، وهبطت من الأعالي، أما خضرة النخيل التي ملأت الأفقين، فكانت تتغير كل لحظة شفافة، زاهية، ريانة، وخضرة قاسية أيضا، ولا تخلو في لحظات معينة من تحد**»[5].

بدت بغداد لعيني أبنائها، عبر النهر، مدينة «**أقرب إلى الحلم، أو كأنها مدينة أخرى**...». فقد استطاع الربيع أن يجدد الطبيعة، خاصة مع وجود النهر الذي يغسل المدينة بالشذا مما يمنحها طزاجة وتألقاً يفوح منها عطر الأشجار المزهرة، لذلك تتردد في هذا المقطع صفات جمال خاص، تشكل المياه أبرز معالمه، كما تملأ خضرة النخيل أفقه، ولعل خصوصية الوصف تبرز في إسباغ صفات إنسانية على النخيل فتبدو خضرته **قاسية** نظراً لمقاومتها صفعات الحر والبرد التي تلقتها قبل فصل الربيع، أما شموخه وارتفاعه فلا يخلو من **تحد**، يوحي بالكبرياء والأنفة، وبذلك بدت لنا الطبيعة البغدادية قد اكتسبت بعض صفات الإنسان الذي يعايشها مما وهبها جمالاً خاصاً!

الفضاء المكاني والإنسان:

بدا لنا المكان مؤثراً في حياة الإنسان، ليس في طباعه فقط، وإنما

(5) نفسه، ص 457.

في تغيير أسلوب حياته، فـ(سيفو) بعد أن عايش الطبيعة يوماً واحداً (الإبحار في نهر دجلة ورؤيته لجمال بغداد عبر غبش النهر، ثم زيارته لبستان (ذو النون) والتمتع بإبداعه الفني) نجده يندفع إلى تغيير حياته، إذ بدأ برفض مهنته (السقاية) ليبحث عن مهنة تجعل حياته أكثر جمالاً وفائدة! ويكون أكثر التصاقاً بالطبيعة!

إذاً لا نجد الفضاء المكاني في هذه الرواية منعزلاً عن الإنسان، حتى شجر النخيل رأيناه يكتسي ملامح الإنسان العراقي، وفي المقابل نجد مظاهر الطبيعة تؤثر في الإنسان وتقلب حياته «**كان جو ذلك اليوم دافئاً، وكانت رائحة الطبيعة تتفجر، فتولد حالة من النشوة في الجسد والروح، وكانت هذه الحالة تجعل الإنسان ممتزجا بكل ما حوله، حتى يحس بأن الأشياء أقرب إليه وأنه جزء من الطبيعة بأشجارها وطيورها ورائحتها، بحيث يصبح أكثر خفة وأكثر استعداداً ورغبة للتواصل والحديث وربما الغناء**»[6].

إن هذه العلاقة الحميمية بين الطبيعة والإنسان، لن تكون مقتصرة على فصل الربيع الذي هو فصل التفتح والإحساس بالتجدد لدى الطبيعة والإنسان معاً، بل سنجدها في أقسى فصول السنة، إذ تصبح بغداد في الشتاء مدينة أخرى، فنسمع صوت الراوي المحب يصفها بقوله: «**يصبح ناسها وكأنهم ليسوا هم الذين كانوا في الفصول الأخرى أكثر عذوبة ورقة، وأكثر احتفاء بالآخرين، ربما نتيجة الحاجة إلى القرب، والذي بدوره يولد الدفء، كما أن الحديث يصبح همساً. . . وكأنه يخرج من القلب، ورغم غلاظة الثياب وتعدد طبقاتها، إلا أن الإنسان داخلها يتحول إلى طيف، إلى قطعة من الوهج. . .**».

---

(6) نفسه، ص 208.

تبدو لنا قسوة المناخ الشتوي قد انعكست رقة على الإنسان، وبذلك يجد تعويضاً في علاقاته الإنسانية، المدهش في هذا الوصف أنه يخالف ما هو مألوف، إذ إن قسوة الطبيعة قد تؤدي إلى قسوة إنسانها، لكن العراقي يذيب قسوة أيام الشتاء بحرارة العلاقات الإنسانية، وبذلك يشكل وهج الأعماق معادلاً لبرودة الجو، فيقاوم الإنسان عبر انفتاحه على الآخرين قسوة الطبيعة.

ولعل الفيضان أبرز مظاهر هذه القسوة التي تتعرض لها مدينة بغداد «**الأمواج كانت كالجبال، كانت ترى من بعيد، وكان يسمع لقدومها دوي هائل، وكانت ترى مترابطة متعانقة مثل سلسلة لا نهاية لها، وما إن تصطدم بحواف المجرى حتى تصطفق بأكوام التراب والحصر والأخشاب التي وضعها الناس، ويكون لاصطفاقها زمجرة تهز الأرض وتخلع القلوب، ومع هذه الحركة الجبارة كانت أكوام التراب المرتفعة تذوب كما يذوب الملح في الماء... ظلت المياه هكذا لساعات وساعات، وكل لحظة من هذه اللحظات دهر بأكمله، امتداد لا نهاية، وخوف ينغرز في العظام، وكل لحظة من هذه الساعات عجز وعي، وكأن الإنسان لم يعرف من قبل الحركة أو الكلام، وليس هناك أية رغبة سوى النجاة، فإذا لم يستطع فأن يأتي الموت سريعاً وينهي دهر العذاب الطويل... كانت الأصوات تتردد برتابة، تتداخل، تتصادم لتصبح في النهاية نشيداً حزيناً له بداية لكنه لا ينتهي، وكله رجاء وتوسل، وكله عهد أن يصبح الإنسان شفافاً مثل أجنحة الفراش... نقياً كماء السماء، محباً ودوداً مثل يمام المساجد، فقط أن يفك الله الكرب، وأن ينقذ هؤلاء المحصورين بين الماء والسماء...**»[7].

---

(7) نفسه، ج3، ص 122_123.

نعايش في هذا المشهد الروائي هول الفيضان، عبر صور بصرية تجعل المياه مرتفعة كالجبال، لذلك لن يفلح أي حاجز في صدها، فهي تذيب باندفاعها أكوام أكياس الرمل كما تذيب الملح، كما تبدى لنا هذا الهول عبر صور سمعية تبرز دوي المياه واصطفاق الأشياء التي حملها الفيضان، ومع صورة الاصطفاق هذه امتزجت الصورة السمعية بالبصرية (مشهد اصطدام أكوام التراب والحصر والأخشاب بسبب دفع مياه الفيضان لها) مما منح المشهد نبض الحياة، وأسهم في تصوير هول المصيبة.

ومما يؤكد هذا القول أن هذا المشهد لم يقدم بمعزل عن الإنسان، فقد بدا لنا الروائي حريصاً على تقديم أعماق الإنسان وردود فعله أثناء الفيضان (خوف، عجز، التعلق بالحياة...) وقد كان معنياً بتقديم مدى ضعف الإنسان في لحظة الشدة حيث لا يجد أمامه سوى الدعاء وأن يعاهد ذاته على بداية جديدة لحياته، تؤسس على النقاء والمحبة.

ما يلفت النظر في هذا المشهد أنه قدم عبر صيغة عامة (الناس، الإنسان، القلوب...). لا نجد وقع المصيبة على الفرد دون الجماعة، وإنما نجد الكارثة في لحظة مواجهة جماعية، عندئذ تبرز الروح وقد وحّدتها الشدائد، ولعل أبرز مكان تجلى فيه تعاون الأهالي أثناء مواجهة خطر الفيضان هو قهوة الشط المكان الذي يجسد الروح الجماعية للسكان في أصدق حالاتها، لهذا يمكننا القول إن رد فعل الشخصيات كان واحداً بسبب هذه اللهجة التعميمية، كأن الروائي يهجس بهمِّ الحاضر، الذي يحتاج إلى هذه الروح الجماعية للعراقيين في مواجهة طوفان واقعهم، لعله يسهم في إيقاظ هذه الروح عبر تقديمها في لحظة فعل، بدت جزءاً من تاريخهم يريد الروائي أن يحييها لتشكل حاضرهم ومستقبلهم!

إلى جانب هذه اللهجة التعميمية التي، ربما، تناسب اللحظة التاريخية، كنا نتمنى لو قدم لنا الروائي الصوت المفرد الحميمي للشخصية في لحظة الفيضان، إذ من المعروف اختلاف رد فعل البشر في الأزمات العامة بحسب بنيتهم الفكرية والنفسية! ولا شك أن المعاناة حين تقدم، في الرواية، بلهجة خاصة تنأى عن التعميم تصبح أكثر تأثيراً في المتلقي!

هنا لا بد أن نتساءل: هل يمكن أن يوحي استخدام اللغة ذات الصيغ العامة بأن ما يشغل بال الروائي هو الجانب التأريخي الذي يجسد روح الجماعة في لحظة فعل يتمنى إسقاطها على الحاضر المأزوم بتشتت هذه الجماعة؟ ترى ألا يستطيع الروائي تقديم هاجسه هذا عبر لغة ذات صيغة خاصة توحي بحميمية المعاناة بين الإنسان والمكان، وتستطيع أن توحي بعموميتها في الوقت نفسه (أي بين مجموع الشعب والمكان)؟

هذه الملاحظة لا نستطيع تعميمها على جميع مشاهد الرواية، وإن كنا نستطيع أن نقول: إن التلاحم بين الإنسان ومدينة بغداد قد بدا واضحاً للغريب (ريتش) وللقريب (عواد: صاحب قهوة الشط) فمثلاً لاحظ (ريتش) منذ أن وصل «**إلى هذه المدينة العجيبة، أنها لا تقرأ بسهولة، ولا يحزر عليها، تظل ساكنة هادئة فترة طويلة، حتى يظن أنها فقدت كل حافز، ولم يعد يعنيها شيء، لكن حين تدوي الطلقات على أسوارها وتزحف نحوها الجموع، تتذكر أن لها دوراً، وقادرة على فعل شيء يفاجئها نفسها ويفاجئ القادمين إليها، وكأن جنوناً أصابها**»[8]

نلاحظ أن الروائي نسب، بصوت القنصل ريتش، للمدينة أفعالاً

---

(8) نفسه، ص 51.

لا يوصف بها إلا الإنسان (فقدت كل حافز، يعنيها، تزحف، تتذكر، قادرة، يفاجئها. . .) كأنه يقول إن الإنسان العراقي، يمتلك قدرات لا يتوقعها أحد، ففي لحظة الخطر يتسلل اليأس محكماً قبضته على خناقه، فلا نجده ينهار وإنما تتفجر العزيمة في داخله لرد الخطر أو العدوان، لهذا رأى أن هذه المدينة مدينة المفاجآت، تستعصي على الفهم، لكونها تمتلك طاقات عجيبة هي طاقات أبنائها في المقاومة والاستمرار في الحياة.

صحيح أننا أمام لهجة أقرب إلى التعميم، لكن الذي قربها من اللهجة الخاصة الحميمية، تلك الصيغة المفردة التي قدمت لنا مدينة بغداد في هيئة إنسانية، إذ نسب الضمير المؤنث إلى أفعالها وإلى صفاتها!

مع ابن بغداد (عواد) تتحول اللهجة العامة القريبة من الحياد، التي تحدث بها ريتش عن المدينة، إلى لهجة أكثر تحديداً ووضوحاً «**بغداد تآمر عليها آلاف مؤلفة من الفيضانات والأغراب والظلام، وظلت وبقيت**. . .» فتتجاوز الصيغة العامة (**الطلقات، الجموع**) التي تحدث عنها ريتش لتصبح أكثر تخصيصاً، إذ يحدد الجموع بـ**الأغراب والظلام**!

لكننا نلاحظ أن الغريب (ريتش) وابن بغداد (عواد) يشتركان في تلمس عزيمة الإنسان العراقي وقت الشدة، وكبريائه التي تدفعه لمقاومة الأغراب والظلام وقسوة الطبيعة، مما يحمي المدينة من الانهيار أثناء الأزمات، فكأن الروائي يوحي بسمات أزلية تصاحب هذا الإنسان.

خصوصية المكان:

من المعروف أن الإبداع، في بعض جوانبه، هو تقديم الخاص الذي يتعلق بروح الإنسان والمكان، وقد لاحظنا قبل قليل أن التمازج

بين روح المكان والإنسان بلغ حدّاً لحظه حتى الغريب المعتدي على المكان!

لا شك أن فهم الغريب لخصوصية العراق جزء من محاولته الاستيلاء على المكان، فتثبيت وجوده لن يكون إلا بإلغاء هوية الإنسان التي تستمد من خصوصية المكان، لهذا يتساءل (هايني) معاون القنصل الإنكليزي الذي أراد أن يكتب عن بغداد: «**كيف يفكر الناس، كيف يتصرفون، ما تأثير الطقس على تكوينهم العقلي والنفسي، وما تأثير الدين والمذهب في هذا التكوين، ثم ما هي العلاقة بين السكان الحاليين وأجدادهم القدامى، والأكثر قدماً، إن كانت هناك علاقة، هل تعتبر البداوة إحدى الصفات الثابتة في هذا المجتمع، أو مرحلة من مراحل تطوره، ثم الحزن الذي يبدأ من ملابس النساء ويمتد إلى كل تفصيل في حياتهم، الذي يتبدى في الغناء، لماذا يسيطر عليهم أو هل يتمتعون به، أم يعتبر ظاهرة عابرة، موقتة، ونتيجة هذه المرحلة فقط**»[9].

تلفت نظرنا أن هذه التساؤلات ليست هاجس (هايني) فقط، وإنما هاجس كل من أراد فهم أهل العراق وتلمس خصوصية شخصيتهم، فهي تشكل هاجس الروائي كما تشكل هاجس الباحث، لكن ميزة الروائي أنه لا يكتفي بنقل التفاصيل الخارجية أو الشكلية للعلاقات الاجتماعية وتأثير الطبيعة عليها، بل ينقل لنا روح المكان وقد تلاحم بالإنسان، لذلك لن يقدم لنا مجموعة نظريات واستنتاجات لا علاقة لها بنبض الإنسان وروحه، فإذا كان هايني يمثل الرؤية العلمية للمكان التي تتميز بالبرودة الموضوعية، فنحن نظفر من أبناء العراق (الذي يبدو لنا الراوي واحداً منهم) برؤية تجسد الأعماق التي تستعصي على الأسلوب

(9) نفسه، ج1، ص 377.

العلمي في معظم الأحيان، فنسمع الراوي يجسد لنا روح الإنسان عبر تجسيد خصوصية المكان «**بغداد التي أدمنت الخوف والانتظار، أخذت تتساءل أيضاً، عما تخبئه لها الأيام، المقاهي التي تغلق أبوابها مع صلاة العشاء، بسبب الأمطار والبرد، وأخذت لياليها تمتد مع بداية الدفء والسهر، والسهر إذا امتد وطال يفتح القلوب، وعند ذاك يظهر الفرح وتبرز الجروح، وتتداعى الأشياء التي كانت متوارية، إذ تركض مع الكلمات الحلوة والابتسامات المتفائلة**»[10].

يكمن في أعماق المكان كما في أعماق الإنسان الخوف من الآتي بسبب آلام الماضي، ومثل هذا الخوف مرده إلى أحزان متوارثة، لذلك تبدأ جلسات السمر في الليالي الدافئة بالفرح لتنتهي بالحزن، ينفتح حديث الروح وتنطلق النفس على سجيتها، عندئذ تنساب أحزان العراقي المتوارثة مختلطة بأحزان الحاضر، لذلك يحس المرء بأنه أمام حالة إنسانية نادرة حين تتحول جلسة السمر إلى جلسة حزن، لا أدري إن كان يحق لنا أن نرى أثر مجالس العزاء الحسيني في هذا التحول الحزين، إذ تتجدد هذه المجالس كل عام، فتتجدد الجروح في الأعماق لتزاحم مشاعر الفرح! فتترك بصمة لا تمحى في وجدان الإنسان!

حتى الغناء العراقي نجده يمتلك نبضاً خاصاً ذا إيقاع حزين يلازمه، نكاد نفتقد فيه إيقاع الفرح، إنه صورة للروح العراقية التي يشكل الحزن أبرز معالمها، وقد بدا لنا ذلك واضحاً حين عرّفنا الراوي على المغني (ثامر) «**الذي كان يغني لنفسه على شاطئ دجلة، علّ المياه الجارية تحمل صوته وحنينه إلى تلك التي أصبحت طيفاً بعيداً، ما لبث أن تردد صدى هذا الصوت، ولم تمض مدة إلا**

---

(10) نفسه، ج3، ص 259.

وأصبح ثامر المجول الصوت المشتهى والنغم الذي يذيب الحجر، ويحرك أحزان الروح. . .ورغم الحزن والصعوبات التي اجتاحت بغداد مرة بعد أخرى، فقد كان ناس المدينة يجدون بعض العزاء أن ثامر لا يزال بينهم، وأنه يغني حزنهم، ويعتبرون أن الحياة مهما ضاقت أو قست، فهناك من يستطيع أن يلتقط اللحظات المضيئة التي تجعل الحياة أقل صعوبة، وتذكر أن أياماً جميلة مرت ذات وقت، وأن أياماً مثلها قد تأتي»[11].

يحس المرء أن الصوت الحزين لـ(ثامر) بات جزءاً من هوية المكان، يمتزج به فتحمل مياه دجلة أصداءه إلى عامة الناس، وفي الوقت نفسه تحمل رسالة تخص العاشق المغني إلى الحبيبة التي هجرته، يلفت نظرنا امتزاج الألم الفردي، عبر غناء ثامر، بآلام الناس، لذلك بات صوته هو الصوت المشتهى لأنه يجسد نبض المجموع بكل أحزانه، بمثل هذا الغناء يقاوم ابن العراق متاعب الحياة، إنه الغناء الذي يبث الحياة في الجماد، ويوقظ الرقة الكامنة في الأعماق، فيشجي الروح محركاً كوامنها، لعله يطهّر النفس من أحزانها التي رافقتها عبر أجيال، لذلك شكل الغناء عزاء للعراقيين، يخفف آلامهم، ويذكرهم بأن الحياة ما زالت تخبئ في أحشائها لحظات جميلة، وبذلك يفتح الغناء أمامهم أبواب الحلم والأمل رغم البؤس الذي يحاصرهم.

ستسرق السلطة العسكرية (المتمثلة بسيد عليوي) هذا المغني وتحاول احتكاره لنفسها، وبذلك تحرم الناس متعتها الوحيدة، كما ستقتل فرحة العريس (بدري) وهكذا تجلت هذه السلطة في الرواية نقيضاً للفرح يحل الدمار حيث حلت!

---

(11) نفسه، ج1، ص 367.

إذا استطاع الروائي أن يجسد لنا تسلل الحزن إلى جلسات الفرح العراقي، يكفي أن نتأمل عبارته «**يغني حزنهم**» التي تفصح عن مدى توحد الفرح الذي يجسده الغناء بالحزن الذي يكاد يشكل هوية العراقيين، حتى بات نبض أغانيهم يهبهم فرادة خاصة بهم!

إذا كانت هذه حال العراقيين وهم يغنون، فكيف يكون حالهم وهم يحزنون على أحبتهم؟ (كاغتيال العريس بدري في لحظة استقبال عروسه).

لقد قتلت السلطة العسكرية (بدري) حين لم يرضَ التآمر معها على الدولة وأعلن عن رغبته في ترك العسكرية، بل إنه صرّح بتفضيله العمل حمالاً في السوق على البقاء في هذه المؤسسة، لذلك يبدو لنا بدري نموذجاً للشاب العراقي الطموح والباحث عن الصدق والشرف والنقاء والكرامة، وقد وصف لنا الراوي وصفاً مؤثراً تجليات الحزن الذي تحول لدى أهله إلى مرض، إذ خيم جو ثقيل على بيت الحاج صالح العلو، خاصة أن أم بدري «**حولت الحزن إلى طقس يومي، بالسواد الذي فردته** (على النوافذ والجدران وأثاث البيت بأكمله) **حتى توقع الكثيرون أن يخطف الموت الحاج صالح بعد أن أصبح كالشبح نتيجة الهزال الذي ألم به**».

لا يشمل الحزن أهل بدري وإنما أهل بغداد كلهم، ويبدو لنا خصوصية تعامل المرأة العراقية مع الحزن (أم بدري وفطيم زوجة سيفو) فقد كانت الأخيرة على خلاف المعتاد «**تجد في الحزن سلوى أقرب إلى المتعة، لا تستطيع منع نفسها من المشاركة في المأتم، ليس في المحلة وحدها، بل في أي مأتم تسمع به، ولأنها تعرف الحزن إلى درجة الإدمان، فقد انحفر في ذهنها أكثر الغناء الذي يقال، وفجأة ارتفع صوتها بحداء حزين حاد**:

بدري العريس حنـّوا بالدما غنوا للعريس لحامي الحمى»[12]

ثمة معايشة طويلة بين المرأة والحزن، حتى بات عزاؤها الوحيد هو مشاركة الناس أحزانهم، علها تنسى أحزانها في غمرة أحزان الآخرين، لكن هذه المشاركة تلهب المعاناة ولا تطفئها، وبذلك نجد المرأة أدمنت الحزن، وباتت تبحث عنه في حين يهرب الإنسان منه عادة!

إن شخصية فطيم نموذج (النائحة) التي تبكي الميت مقابل أجر، والتي ما زالت منتشرة إلى اليوم في المجتمع العراقي، في حين اختفت في المجتمعات العربية الأخرى! لكن فطيم تشارك الناس أحزانهم بدافع إنساني دون أي مقابل مادي، لهذا يمكننا القول بأن الحزن الذاتي يشكل لديها نبض وجود، مما يكسبها رقة إنسانية، فتستطيع بسهولة أن تمتزج بأحزان الآخرين.

ثمة اعتراض على لغة الراوي الذي حدثنا عن معايشة فطيم للحزن قائلاً: «**انحفر في وجدانها أكثر الغناء الذي يقال**»، إذ نفضل استخدام كلمة **الرثاء** ما دام الراوي هو الذي يحدثنا لا الشخصية الأمية! وقد استخدم الراوي اللغة السردية في تقديم مشهد الحزن، كما استخدم التناص الشعري (العامي) الذي يبدو لنا أحد وسائل تجسيد حالة الحزن لدى الإنسان العراقي.

وقد لجأ أيضاً عبر المشاهد الحوارية إلى تقديم التناص الشعبي الذي نسمعه يتردد أثناء الحزن على الموتى، لذلك نسمع فطيم تقول لأم بدري بعد أن غطت البيت بالسواد «**حتى المرحوم ما يقبل، لأنك تعرفين: روح الميت تصير فراشة، وكل يوم تزور، فإذا ما لقيت كل**

---

(12) نفسه، ج2، ص 296-297.

شيء ظلمة، بالقبر وهنا تنقهر، وتقول سوّدت حياتي وحياتي غيري. . . »[13].

تتردد هنا مقولة تشكل جزءاً من المخيال الشعبي (العربي) وهي تحولِ روح الميت إلى فراشة تزور أهلها، لكن الخيال الروائي يقدم لنا مشاعر هذه الروح، على لسان الشخصية البسيطة التي استطاعت أن توظّف المعتقد الشعبي لصالح الأم الحزينة، لعلها تفلح في تخفيف أحزانها.

كذلك لن نجد في الرواية مشهد تجاوز الحزن، عبر اللغة السردية والمشاهد الحوارية، بمعزل عن المكان، إذ بعد الثأر لمقتل بدري (بقتل سيد عليوي) يتماثل الحاج صالح للشفاء، فنجد زوجته تقف إلى جانبه رغم السواد الذي يغمرها، وبذلك تنهض الروح ثانية لتبدأ الحياة من جديد بعد أن تلتحم بالطبيعة (فيلازم الوالدان المفجوعان بابنهما البستان ويعتنيان بنباتاته وحيواناته) وبعد أن تلتحم بالناس الطيبين (سيفو، حسون، ذو النون. . .) وتستجيب لرجائهم في الخروج من بيت السواد إلى الطبيعة!

إذاً مع مأساة عائلة الحاج صالح يتضح لنا كيف تنقذ الطبيعة الإنسان، كيف يوحد الحزن الناس، وكيف يوحدهم الفرح، إذ مع تماثل الأب للشفاء يعم الفرح «**الأقرباء والأصدقاء، والجوار، ثم في قهوة الشط، ومحلات الكرخ كلها، ثم في الصوب الآخر، خاصة في السوق التجاري. . . هذا الفرح انتقل كالعدوى، إلى الآخرين. . . إن الكثيرين لم يملوا من توجيه الأسئلة (لابني الحاج صالح). . . ما إذا آن الأوان لكي يروا الحاج صالح في السوق، وكانوا يسألون بعبارات تطفح بالشوق والود الحقيقي**».

---

(13) نفسه، ص 304.

تتجلى روح المكان في تلك الصفات الإيجابية التي توحد الناس في آلامهم وأفراحهم خاصة حين ينتمون إلى أرضهم أما من ينتمي إلى السلطة فنجده محاطاً بالصفات السلبية، إذ ينشر البلاء والأحزان!

نجد هذا التوحد في الشمال، كما في بغداد، ففي عيد الفصح، يشارك المسلمون إخوانهم المسيحيين الاحتفال، الأمر الذي يدهش ريتش ويجعله يتأمل هذه الظاهرة، ويصل إلى نتيجة أن مشاركة المسلمين في هذا العيد ليست نوعا من المجاملة، لذلك يبحث عن أسباب هذه الظاهرة سائلا: «**أليس هذا هو عيد الخصب؟ عيد النشور والبعث الجديد؟**».

لا أدري إن كان يحق لنا أن نشير إلى ندرة الموروث الشيعي في هذه الرواية، مع أنه يشكل وجدان معظم سكان العراق، وهو موروث منفتح على الآخر لا يعني تجسيده في الرواية، باعتقادنا، تمزيق وحدة الإنسان العراقي، الذي لاحظنا حرص الروائي على تأكيد وحدته رغم تعدد مذاهبه وأعراقه، لذلك لا يذكر الكاظم (أحد أئمة الشيعة) إلا ويذكر إلى جانبه أبا حنيفة (أحد أئمة السنة) أو الشيخ عبد القادر الجيلاني (أحد المتصوفة) ليؤكد وحدة الوجدان العراقي وعدم الصراع بين مذاهبه المختلفة، حتى الغرباء عن المكان مثل نائب السلطان العثماني (الكيخيا) يتأثرون ببعض معتقداته، لذلك نجده يقضي أياماً في مراقد الأئمة، أثناء الفيضان، بل نجد من ينصحه أن يلتزم أحد الأمكنة المقدسة لا يغادره، من أجل الدعاء «**وقد احتار الكيخيا في اختيار المكان حتى فكر في الذهاب إلى سامراء وقال أحدهم في تبرير هذا الاختيار: إن هناك «جب الغيبة» وربما حان وقت ظهور المهدي المنتظر! لكن واحداً لا يكن الود للكيخيا قال: إن السبب في اختيار سامراء أن فيها الملوية، فإذا صعد الكيخيا إلى أعلاها لا يمكن أن**

تدركه مياه الفيضان. . .»[14]

إن ممثل السلطنة ينتمي إلى المذهب السني ومع ذلك نجده يمارس بعض طقوس الشيعة ويأخذ باعتقادهم (إن أكثر الأماكن قداسة هو «جب الغيبة» حيث سيظهر الإمام المهدي بعد غيبته)

لعل الراوي يريد أن يؤكد أن مثل هذه المعتقدات لم تكن عامل تفرقة بين المذاهب المختلفة، من جهة، ومن جهة أخرى، يبين استغلال هذه المعتقدات لمنافع دنيوية، كاستغلال المئذنة المرتفعة لتنقذ النائب من الفيضان! وقد بدت موضوعية الراوي حين قدم وجهتي نظر تبرران لجوئه إلى سامراء الأولى تبين تأثره بالمعتقدات الشيعية باعتبارها طوق نجاة غيبية، والثانية تبرز أهمية المكان باعتباره طوق نجاة مادي (ارتفاع المئذنة).

إذاً نحن مع حرص الروائي على تأكيد هذه الوحدة، وعدم إثارة النعرات الطائفية والدينية، التي لم تثر، غالباً، في العراق أو في أي بلد عربي آخر إلا بأيد غريبة عن المنطقة، لكن تقديم روح المكان وخصوصيته لن يؤدي إلى إثارة الأزمات بين أبناء الشعب الواحد! بل تهب الإبداع نكهته الخاصة، وقد استطاع جبرا إبراهيم جبرا، أثناء دراسته للشاعر الجواهري أن يبرز هذه الخصوصية، فقد رأى أن حس المأساة لديه عميقاً ومتجدداً من مقتل الحسين حتى ثورة العشرين[15] مما أثر على إبداعه، ومن البديهي أن ما يشكل وجدان المبدع جزء مما يشكل وجدان أبناء مجتمعه!

هنا لا بد أن نتساءل: هل تبني الروائي للعلمانية، التي تعني رفضه

---

(14) نفسه، ج3، ص 126.

(15) جبرا إبراهيم جبرا «النار والجوهر» دار القدس، بيروت، ط1، 1975، ص 25.

لطقوس عاشوراء، هو ما دفعه إلى إغفال هذه الطقوس؟

إن هذا القول يصح لو أن أبطال الرواية كانوا من المثقفين العلمانيين، لكن من الملاحظ أن أكثر أبطال الرواية العراقيين كانوا من أبناء الشعب البسطاء، ومثل هذه الطقوس تشكل أعماقهم! لكن الروائي أسقط رؤيته على الشخصية وبالتالي حرمها من خصوصيتها!

إن المسكوت عنه في هذه الرواية يعدّ، باعتقادنا، أحد أبرز ملامح الشعب العراقي وبالتالي ملامح البيئة وهويتها، إذ يتجدد حس المأساة (إحياء مقتل الحسين في كربلاء) كل عام مدة شهرين (محرم وصفر) لدى العراقيين، وحتى العزاء في موتاهم يتحول إلى مجلس عزاء يبكون فيه مصاب الحسين وأهله! كما يبكون مصابهم! لذلك يشكل الحزن نبض حياتهم، وطقساً جماعياً يمتزج فيه البكاء بالشعر، لهذا لن نستغرب أن تشيع نبرة الحزن حتى في أغانيهم! كما لن نستغرب حساسيتهم للظلم الذي هو رديف لحس المأساة لديهم، ورهافة توقهم للعدل! فكان العراق أكثر البلاد ثورة وتمرداً عبر التاريخ!

لكننا لاحظنا الروائي يكاد يغفل هذه الخصوصية، بل يحاول أن يقدمها للمتلقي في أضيق الحدود، حتى إنه يوحي لنا أن هذه الطقوس تخص مدينة واحدة هي (كربلاء) (وذلك حين يحدث سيفو نفسه بعد أن لاحظ تغير صوت الملا حمادي، يشبه صوت الملا مهدي، إذ أصبح أكثر رقة بعد الفيضان لذلك يقول: **لو يلاقي له مكان بكربلاء وما يقرأ إلا مقتل الحسين!** كأن عزاء الحسين لا يقام إلا في مدينة واحدة هي (كربلاء) ومما يلفت النظر أن رواية «أرض السواد» التي تتألف من حوالى (1500) صفحة لا يرد فيها اسم هذه المدينة المجللة بالسواد إلا مرة واحدة!

إذاً إن إغفال الموروث الشيعي أساء إلى روح المكان، رغم أن

القصد منه التأكيد على وحدة العراق، كنا نتمنى لو قدّم لنا طقوس الشيعة ذات الصلة الحميمة بالسواد، عبر تقنية تعدد الأصوات التي تبرز ما لها وما عليها، مما يهب المكان هويته والإنسان خصوصيته.

إن هذا الإغفال لروح المكان بدا لنا واضحاً عبر تصوير شخصية رجل الدين (ملا حمادي) الذي يمالئ السلطة، وينفذ أوامرها، إذ يبدو لنا هدفه جمع أكبر قدر من المال، مع أن العراق قدم لنا، عبر التاريخ، ربما أكثر من البلدان الأخرى، رجال دين واجهوا السلطة، ودفعوا حياتهم ثمناً لهذه المواجهة، لكونهم يتمتعون باستقلال مالي، ولا يتقاضون راتباً من الدولة، نحن لا ننكر وجود أمثال الشيخ حمادي لكننا كنا نفضل لو سلط الروائي الضوء على الشخصيات المتدينة الإيجابية، التي شكلت نقيضاً للشيخ المرتزق، وقد ألمحت إليها الرواية (ملا مهدي، ملا خضير) دون أن تمنحها حق الحضور كما منحت الشيخ (حمادي) وبذلك لم تفسح الرواية مجالاً لتعدد الأصوات، وإبراز تنوع الأفكار وغنى الحياة في العراق، مما خلخل البناء الروائي وأفقده التميز أحياناً، لكونه يغفل خصوصية المكان! لعل غربة الروائي وابتعاده عن روح البيئة العراقية والفكر العلماني الذي يتبناه من أسباب ذلك كله!

لكن مما تجدر الإشارة إليه أننا لاحظنا حضور الموروث الإسلامي في الرواية، لدى الوالي داود باشا إذ تم توظيفه ليشكل أحد وسائل إقناع الشعب، كما لاحظنا حضوره لدى الناس البسطاء إذ يؤثر في تفاصيل حياتهم اليومية، فيتغلغل حتى في عادات الطعام، فأحد أمراض السراي أن الطعام الذي يقدم للعاملين به (ومنهم بدري) يختلف عن طعام تطبخه الأم لأنهم لا يتبعون عادات إسلامية في تحضيره «**يا هل ترى سموا باسم الله وهم يعدّون الطعام؟ هل كانوا على طهارة؟ . . . والأكل الزائد بدل أن يعطى للفقراء، يرمى للكلاب**».

إذاً البسملة والطهارة، التي هي نظافة البدن والروح، والإحساس بالفقراء عادات تلازم البيت العراقي، وبما أن دار الحكومة (السراي) تغفل هذه العادات لا بد أن يتوقع المرء ملاحقة المصائب لكل من يأكل من طعامهم، كما حصل لبدري!

لا يشكل البيت العراقي ملاذاً أمنياً للإنسان وللمجتمع، وإنما ملاذاً جمالياً أيضاً، لذلك نجد المرأة معنية بالرائحة التي تعطره، الأمر الذي يبث الجمال في روح الإنسان «**وتذكر بدري كيف أن أمه إذا طلبت شيئاً من مسافر. . . فغالباً ما يكون له علاقة بما يجعل رائحة الإنسان، أو طعامه، أو حتى المكان الذي يقيم فيه، فواحاً زكياً أكثر من حرصها على الأشياء الثمينة، وهذا ما كان يدفعها لأن توصي على نباتات وخلائط لتضاف إلى الطعام، وإلى مياه الغسيل، لتكون في بعض الأحيان، دواء حرزاً، الأمر الذي يجعلها في مواسم الورد والقداح والياسمين . . . تبذل جهوداً كبيرة من أجل صنع الأشربة والعطور، حتى أصبح يقال: إن بيت الحاج صالح العلو يعرف حتى للغريب . . . من الرائحة الزكية التي تنبعث من جنباته. . .**» (ج 2 ص 192).

تبدو لنا الرائحة العطرة تشمل أبرز معالم الحياة وأساسياتها: المكان والإنسان والطعام والشراب، لا تكتفي الأم بالعناية بنظافة منزلها، وإنما نجدها تبذل جهدها في جعله مكاناً متميزاً بجمال يقربه من الروح، بل يجعله يمتلك سمة خاصة تميزه، إذ تنبعث فيه الرائحة العطرة، لذلك وجدنا المرأة تعنى بزراعة ورودها، كما تعنى بتصنيع عطورها، لتنشر عبقها على أسرتها وكل ما يخصهم من طعام وشراب وسكن! ومثل هذا التصرف لا يمكن أن يأتي من فراغ، إنه تصرف يعلن عن انتماء لحضارة عريقة، يحيل البيت العراقي إلى جنة تضم الإنسان!

بالإضافة إلى هذه التصرفات التي بدت متأثرة بالموروث الحضاري، لم يغفل الروائي الصفات الإنسانية التي تبدو متأثرة بالطبيعة الصحراوية مع أنها «**بعيدة وقد تبدو عصية قاسية وغير مألوفة للذين يسكنون في صوب الكرخ. . .إلا أن رائحة الصحراء. . . تحمل معها تأثيراً لا يمكن مقاومته أو نسيانه، وتترك بصماتها على الوجوه والتصرفات. لا يقول سكان صوب الكرخ ذلك، لكنهم يحسونه في داخلهم على نحو خفي حتى المسنون الذين يفخرون بانتسابهم إلى جذور قوية ويحاولون توريثها لمن بعدهم، وحين لا يجدون حماسة تكفي، أو رغبة مثل رغبتهم، ينتابهم الحزن ومع الحزن الخوف من الأيام التي ستأتي. . .**»[16].

ليست الصحراء مكاناً محايداً، فهي تجسد قسوة المناخ في حرارته وبرودته لينعكس ذلك كله على الطباع والأخلاقيات التي تسم الإنسان بميسمها، لذلك تشكل جذر الإنسان العراقي، وتؤثر على ملامحه وعلى تصرفاته، فمهما ابتعد عنها في المكان والزمان نجدها تحدد هويته، إنها تتغلغل في أعماقه لتبرز عبر صفات إيجابية، يرى الأجداد ضرورة الحفاظ عليها، لكن الجيل الجديد بدأ يتردد في قبولها، مما يثير أحزان الكبار!

وقد منحت الرواية العراقيين سمات الصحراء فهم هادئون مثلها «**تبدو عليهم اللامبالاة وهم يمارسون حياتهم كل يوم، وفجأة يتحولون إلى مجموعة من الوحوش، وحوش لا ترويها إلا الدماء. . .**»[17].

نجد المكان والإنسان مطبوعان بوجهة نظر الشخصية، فقد جاء هذا القول على لسان (سيد العليوي) القائد العسكري الذي عرف

---

(16) «أرض السواد» ج3، ص 290.

(17) المصدر السابق، ج2، ص 201-202.

بممارسته الدموية، لهذا ربما أسقط رؤيته الخاصة وما يمتلكه من صفات على العراقيين! دون أن يكون هذا القول نفياً لمعاناتهم من قسوة الطبيعة (الصحراء، الفيضان. . .) والتي تركت أثراً في تكوين شخصيتهم!

إن المعايشة الطويلة للصحراء تجعل المرء يراها في أحوالها كافة، فسماؤها مثلاً في الليل تصبح «**ملاءة ليست سوداء فقط بل شديدة الكثافة، لولا تلك الثقوب المضيئة التي تشتعل من كل ناحية وكأنها عيون لظن كل جندي وهو يتطلع إلى النجوم، أن السماء تطبق عليه كالقبر**»[18].

رغم أن هذا الوصف يكشف عن معاناة حقيقية من ليل الصحراء، بسبب تلك الظلمة الخانقة، حتى ليضيق اتساع سمائها إلى ما يشبه القبر، إلا أن من يعايشها فترة طويلة يكتشف بعض نواحي الجمال الذي تراه العين المتأملة، إنها النجوم التي تبدد الظلمة أحياناً! هنا نتساءل: ألا يشكل ليل الصحراء معادلاً فنياً للدنيا التي تضيق الخناق على الإنسان رغم اتساعها، لكن المتأمل فيها لابد أن يجد بصيص أمل يضيء حياته.

وقد شكل نهر دجلة، كما شكلت الصحراء شخصية الإنسان العراقي فبدا متماثلاً معه، يتخذ صورته فـ«**يعتكر لفترة ثم يصفو**» وهذه هي سمات الإنسان الطيب الذي سرعان ما ينسى الإساءة ويتجاوز الألم، فإذا كانت هذه السمة يراها داود باشا إيجابية فإنه يرى أيضاً سمات سلبية بتأثير ليالي بغداد الساحرة التي **تنشر داء الأحلام أكثر من أي مكان آخر في العالم!** فينأى الإنسان عن الواقع، ويغرق في المثل، لهذا ربما كثر الشعراء في العراق! ولا شك أن كثرة الأحلام قد تصاحب قلة في الأفعال مما يعرقل بناء الدولة الحديثة!

(18) المصدر السابق نفسه، ج1، ص 332.

لم يعتن الروائي بتقديم العاصمة العراقية (بغداد) فقط، بل وجدنا لديه حرصاً على تقديم مدن الشمال (الموصل، السليمانية. . .) فعايشنا طبيعتها القاسية والجميلة، كما عايشنا بعض عاداتها، وقد منحها الروائي حضوراً لا يكاد يقارن بحضور المدينة المركزية، ومع ذلك نجد كثيراً من الأحداث الهامة قد جرى الإعداد لها في الشمال (انقضاض داود باشا على الوالي سعيد، تآمر سيد عليوي من أجل القضاء على الوالي داود. . .) أو جرى تنفيذها فيه (مقتل بدري العلو، الاتصال بكرمنشاه الصفوي لتغيير الوالي . . .)

تلفت الرواية نظرنا إلى كثرة الآثار في العراق، والتي بدأ الغربي، منذ القرن التاسع عشر، أكبر عملية نهب لها (ريتش وزجته) فقد تم الاستيلاء على الكثير من آثار الشمال الصغيرة (التحف الصغيرة، المخطوطات. . .) وتم التخطيط لسرقة الآثار الكبيرة (التماثيل الضخمة، الأبواب، الجداريات. . .) فهذا الغريب لا يكتفي بالاستيلاء على الأرض وعلى الإرادة الإنسانية في الوقت الحاضر، بل يحاول الاستيلاء على المنجزات الحضارية التي خلفها الأجداد، كأن الإنسان الضعيف غير مؤتمن على إرث أجداده! ولا يستحق مثل هذا الإرث!

في الشمال يحرص الروائي أيضاً على تقديم جماليات المكان عبر ذلك التلاحم بين الطبيعة والإنسان، ففي الربيع «**حتى البشر والحيوانات والطيور. . .يصبحون مخلوقات أخرى. . .وكأن مساً أصابها، أو سرى فيها نسغ جارف كما يسري في الأشجار، فالرجال الذين كانوا يحرصون على الأصوات الهادئة البطيئة ويؤثرون في أحيان كثيرة الصمت والتأمل، يصابون بحالة من الانفعال أقرب إلى الهياج**»[19].

(19) نفسه، ج2، ص 65.

إذاً كما تسري خضرة الحياة في النبات، تسري حرارة الانفعال في أعماق الكائنات، فينقلب الوجود الساكن في الشتاء إلى وجود مضطرب بالحياة في الربيع!

تقدم لنا الرواية مدينة السليمانية وهي تدفع ضريبة باهظة بسبب موقعها، سواء في طقسها أم في علاقاتها مع الجوار، وقد أدهشتنا التفاصيل المتعلقة بطقس هذه المدينة، خاصة في ما يتعلق بالرياح فهي في فصل الصيف لا تعرف الهدوء إلا في الفجر **«ما إن ترتفع الشمس فوق التلال، حتى تهب ريح تظل خفيفة إلى الظهر، أما بعد ذلك، وحتى الغروب، فتتحول هذه الريح لتصبح قوية، ويكون اتجاهها غربياً، فإذا أتت الريح من ناحية الشرق، وعادة تأتي في الليل، وغالباً ما تختلط برياح آتية من ناحية الشمال، فتحمل معها الحرارة اللافحة والبعوض، كما تحرك الحشرات والزواحف، وتكون شديدة السرعة في معظم الأحيان، فتترك آثارها في الجسد والروح، أما إذا أصبحت الريح شرقية تماماً، فعندئذ يتشاءم الكثيرون، وتخرج من أفواههم كلمة أقرب إلى الشتيمة: الشرقي»**[20]

. ترصد لنا عين الروائي عدة لقطات للطبيعة تختلف باختلاف الزمان (الصباح، الظهر، الغروب، الليل) ثم علاقة مظاهر الطبيعة بعضها ببعض، علاقة الرياح الشرقية بالرياح الشمالية، ثم علاقتها بالحرارة، وانعكاس ذلك على الإنسان (يتشاءم، يطلق الشتائم) وعلى الحيوان والحشرات والزواحف.

لا نجد في الشمال التفاصيل المكانية التي لحظناها أثناء الحديث عن بغداد، فقد كان الراوي مشغولاً بتقديم غناه بالآثار الأمر الذي يثير شهية الغربيين، وبتوضيح المنافسة على الحكم والعلاقة المتوترة مع

(20) نفسه، ج3، ص 174.

الجوار الإيراني، ومع ذلك عايشنا بعض عاداتهم وتفاصيل حياتهم اليومية (الملابس، الطعام، الأثاث...)

جماليات التخييل المكاني:

حاول الكاتب أن يقدم عالم «أرض السواد» وفق منظورين، الأول: شديد الصلة بلغة الواقع (كانت المحكية العراقية أحد تجلياته)، والثاني: شديد الصلة بلغة التخييل (كانت اللغة المشهدية أحد تجلياته) سنتأمل هنا بعض جماليات المنظور الثاني، ونترك المنظور الأول لفقرة تالية.

إن خيال الشخصية لا يأتي من فراغ، إذ تتدخل فيه المعايشة اليومية لمظاهر الطبيعة، كما تتدخل فيه المهنة التي يعمل بها الإنسان لتؤثر على عناصر الرؤية التخييلية التي يرى من خلالها المشهد، فداود باشا حين يتذكر «**الريح كيف تعصف، الثلج كيف يهجم، وحين تصبح أغصان الأشجار كالأعلام الممزقة، كانت الأشجار، بعد أن تسقط أوراقها وتتعرى، تبدو كالجيش المتقهقر: ألوان كثيرة متداخلة، قامات متفاوتة الطول ولا تعرف النظام**»[21].

رأينا، في البداية، أثر الانتماء على رؤية المكان فابن البلد يرى الجمال في ربيع بلاده، في حين يرى الغريب القبح فيه! وفي هذا المقطع نرى كيف تؤثر المهنة (الجيش) على مخيلة الشخصية (الوالي داود) وتدفعها لرؤية الطبيعة في فصل الشتاء وكأنها جيش مهزوم (أعلام ممزقة، ألوان متداخلة، اضطراب النظام) ومثل هذه الرؤية التخييلية تبرز مقدرة الروائي، بفضل اللغة المشهدية، على تجسيد معالم الشخصية التي سيطرت على مخيلتها، حتى في وصف الطبيعة، القدرة

(21) نفسه، ج1، ص 300.

العسكرية التي حققت بفضلها نصراً على أعدائها، فلم تبرح مخيلتها صورة فلول الجيش المهزوم للوالي السابق سعيد باشا!

ثمة صور تجسد الضمير الجمعي، فيتم ربط مظاهر الطبيعة بما هو غيبي، وبما يتعلق بهموم الحياة (نظام الحكم مثلاً) «**هذه السنة جاء الفيضان أيضاً، لكنه جاء متردداً خجولاً، فارتفاعات النهر التي توالت مرة بعد أخرى لم تصل إلى حدود الخطر. . .وقد فسر الناس الأمر بالطالع الخيّر للوالي، وأن أيام الخير لا بد أن تتوالى، وقد تزيد، وفي ذلك تعبير عن رضى السماء**».

إذاً مع مجيء حاكم جديد لأرض السواد حلّ الخير، فلم نجد الفيضان يحمل الدمار، فبدا «**متردداً خجولاً**» يحمل سمات الإنسان المسالم، لذلك تفاءل الناس بمجيء الوالي الجديد (داود باشا) وقد رأوا بشائر الخير في مظاهر الطبيعة تنعكس على حياتهم، فكأن الله أرسل رحمته متجسدة في عدم حدوث الفيضان، ومجيء حاكم عادل! مما يحقق لهم أمناً داخلياً يجعلهم يشعرون برضى الله عليهم!

يتجسد هنا المخيال الشعبي، إذ تتيقظ أشواق الناس وأحلامهم في ظهور الحاكم العادل الذي يحقق لهم الأمن، لذلك حين منحتهم الطبيعة أمنها، عبر رؤية النهر وقد حقق لهم السلامة ولم يمسهم شر فيضيانه، رأوا في ذلك دلالة على أن الخير ينتظرهم مع مجيء حاكم جديد.

وكما عايشنا مع الصورة أحلام الناس وأمانيهم، عايشنا تفاصيل حياتهم اليومية ومعاناتهم، فهي تخبرنا بعادات الناس في القرن التاسع عشر، وكيف كانوا يحصلون على المياه عن طريق (السقا) متنافسين على السقا الجيد، وحين لا يفلح معه الإغراء المادي، يحاولون إغراءه معنوياً، فيذكرون «**فضائل من يقدم الماء ويسقي العطاش، وكيف يرفع الناس أيديهم إلى السماء بالدعاء، وحتى الحيوانات والطيور**

ترفع رؤوسها شاكرة، بين رشفة وأخرى امتناناً لمن سقاها. . .»[22].

لا تكتفي هذه الصورة بتجسيد روح المكان، وإنما تنقل لنا روح المرحلة الزمنية أيضاً، حيث يعيش الناس مشكلة إيصال المياه إلى بيوتهم، لذلك يعلون من شأن (السقا) فلا يكتفون بدفع ثمن الماء، بل يعبرون عن امتنانهم بأن يرفعوا أيديهم متوجهين إلى الله تعالى بالدعاء له، ما يلفت نظرنا هنا ليس صورة الإنسان هذه، بل صورة الحيوانات وهي ترفع رؤوسها تشكر الله تعالى، وتعبر عن امتنانها لـ (السقا) ليس فقط بعد انتهائها من الشرب، بل بين رشفة وأخرى.

إن المبالغة في تصوير إعلاء شأن السقا، في هذا المشهد، يجعلنا نتساءل: هل يريد الروائي أن يوحي لنا باللاشعور الجمعي، إذ إن المخيلة العراقية ما زالت تضطرم بالألم حزناً على استشهاد الحسين، وهو عطشان، في كربلاء لهذا تقدر هذا التقدير العظيم كل من يحمل لها الماء وينجيها من العطش؟

مع الأزمات التي يعيشها (بدري) حين يقرر ترك العمل في الجيش، تزداد حساسيته تجاه الطبيعة، يكتشف جمالها، ويرى فيها تعويضاً عن تلك العلاقات الإنسانية المشوهة التي تنشأ في حياة الجيش، حيث تسود المؤامرات والعلاقات الدموية لاحتلال المناصب فيها، لذلك نجده يقيم مقارنة بين عالم الطبيعة (الذي يوحي بالأمان والعطاء) وعالم الجيش (الذي يوحي بالخوف والأنانية) ويقرر الإقامة بين أحضانها، بعد أن شعر نحو الأشجار «**بمودة، إنها تعطي، تعطي كثيراً دون أن تتكلم، دون أن تتطلب من الآخرين شيئاً. . . وإذا ما حنّ الإنسان عليها، ومنحها ما يكفيها من الماء، فإنها لا تتأخر كي ترد التحية: تنتعش الأوراق، تكبر تخضر، وتتشبث بالأغصان**

---

(22) نفسه، ص 415.

كالأطفال الذين يرفضون الفطام . . . قال في نفسه الأشجار أكثر نبالة من الإنسان، لأن كل واحدة منها لا تزاحم غيرها، فهي تنتظر، تحتمل. . . »[23].

يقدم لنا مشهد الطبيعة (الذي ينبض بالجمال، وبالطفولة، ويشيع فيه التعاطف والصبر والعطاء) عالماً نقيضاً لعالم السلطة العسكرية، التي أرهقت بدري بمؤامراتها وبشاعاتها، مما جعله يفضل ترك العمل فيها، ويبحث عن عمل يعيد له إنسانيته، فلا يجد أمامه سوى ذلك العمل الذي يحيي القيم النبيلة في أعماقه، هذه القيم التي افتقدها لدى الإنسان (رؤسائه في الجيش وأصدقائه) إنها تعيد إليه البراءة وتعلمه قيم العطاء والوفاء، فتنأى به عن ذلك العالم المشوّه الذي لا يعرف سوى التدمير!

تمثل السلطة العسكرية (داود باشا الذي نفى بدري، وسيد عليوي الذي اغتاله) معاناة العراق من هذه السلطة القامعة عبر التاريخ إلى اليوم، فباتت أرض السواد بسبب هذه السلطة!

ومما يؤسس لنفور المتلقي من السلطة العسكرية أن الروائي يصور لنا بشاعتها عبر مشهد مأساوي، يعايشه المتلقي لحظة إثر لحظة ليعيش في ذاكرته ينفره منها! إذ يتم فيه اغتيال العريس (بدري) في لحظة استقبال عروسه، لعله من أكثر المشاهد إتقاناً وتأثيراً في الرواية العربية، فقد مهد الروائي لمشهد الاغتيال المأساوي (ج2 رقم 82) بإعصار مدمر، يصيب الطبيعة بالجنون، سيركز الراوي على أحد أبرز عناصرها (الحيوان) لقدرته على تجسيد الاضطراب بالحركة والصوت «**لا يعرف** (قادر الذي يهيئ البيت لاستقبال العروس) **كم مرّ من الوقت حين فاجأه الإعصار، كان في تلك اللحظة يلاحق الدجاج الذي أصابه الفزع، وأخذ بالهروب، بعد أن بدأت المعركة بين الكبش الذي**

---

(23) نفسه، ج2، 273.

أرسل من القلعة وخروف رضوان قره غولي. . .في هذا الوقت بالذات فاجأه أمر لا يصدق: مهيوب (فرس بدري) **الذي كان إلى فترة قصيرة سابقة، أنيقاً مثل طفل في يوم العيد، هادئاً كرجل مسن، وكان جميلاً لامعاً وأنيساً، تحول فجأة إلى حصان آخر، كان يصهل بغضب، يرفع قائمتيه الأماميتين وكأنه اعتزم تسلق الهواء، يدور حول نفسه كما تدور الزوبعة، وكان يصرخ ويبكي ويحفر الأرض في آن واحد. أما لجامه فكان يتمرغ في الهواء كمقلاع، والزبد يتطاير من فمه وأنفه معاً، والعرق ينزّ من كل موضع في جسده ويتناثر في جميع الأنحاء، أو يتسرب كجداول صغيرة عمياء»**[24].

ينبئنا هذا المشهد الذي تضطرب فيه حيوانات البيت المسالمة (الدجاج، الكبش. . .) بمدى الفزع والفوضى التي ساد بينها لحظة اغتيال بدري، مما حوّل علاقة السلم بين حيواناتها إلى علاقة صراع كارثية! خاصة أن المعركة تجري بين قوى غير متكافئة (الكبش والخروف) فكأنها صورة مماثلة لمعركة صاحبها (بدري مع السلطة العسكرية) خاصة أن الكبش قد أرسلته القلعة (مركز السلطة العسكرية) هدية زفافه، في حين أرسل الخروف أحد أصدقاء بدري من خارج القلعة!

أما حزن الفرس (مهيوب) على بدري فهو صورة مأساوية مؤثرة لحزن الحيوان على صاحبه، تجسد عمق العلاقة بين الإنسان والحيوان، والتي هي علاقة لمسناها في التراث العربي منذ عنترة بن شداد الذي تتردد في ذاكرتنا أبياته مجسدة معاناة فرسه أثناء الحرب:

وازورَّ من وقع القنا بلبانه

وشكى إلي بعبرة وتحمحم

---

(24) نفسه، ج3، ص 83.

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى

أو كان لو علم الكلام مكلمي

إننا أمام علاقة استثنائية بين الفارس العربي، الذي يجسد أرفع القيم النبيلة، وبين الفرس، الذي يلتحم بفارسه، فيبلغ الإحساس بالحيوان ذروته، إلى درجة رأيناه يبوح له بآلامه، عبر دموعه، وغمغمة هي لغة التعبير لديه عن الألم.

نستطيع، في هذه الرواية، أن نرى امتداداً لهذه العلاقة الاستثنائية، فقد شهد الفرس مقتل صاحبه (بدري) وعاد ليبلغ النبأ المفجع أهل القرية بلغته الخاصة، وبذلك اختار الكاتب اللحظة الأولى لفجيعة الفرس بصاحبه، وحاول أن يقدم الروائي توتره عبر تجسيد صوت انفعاله (يصهل بغضب، يصرخ، يبكي. . .) وعبر هيئته المفجوعة، فقد فارقه شكله الجميل وانقلب هدوؤه إلى اضطراب يصخب بالحزن، فرأينا صورة الهياج والتأثر في أفظع تجلياتها التعبيرية التي ظهرت في حركات جسده وإفرازات الغضب (يرفع قائمتيه الأماميتين، يدور حول نفسه كزوبعة، يحفر الأرض، الزبد يتطاير من فمه وأنفه معاً، العرق ينـزّ من كل موضع من جسده، ويتحول إلى جداول صغيرة عمياء) وسينتقل الانفعال والاضطراب إلى ما يحمله الفرس عادة فوق جسده من أدوات (اللجام يتمرغ في الهواء كمقلاع).

تقدم لنا هذه الصورة أعضاء الحيوان المضطربة في لحظة الحزن (القائمتين، الفم والأنف) ثم ما تلبث أن تبين أن الاضطراب شمل الجسد بأكمله فصار (ينـزّ عرقاً) لكننا ندهش حين يبلغ هذا الوصف أقصى فجائعية ممكنة (حين يصف العرق بالجداول الصغيرة العمياء) التي تعادل حالة العماء الداخلي التي أصابت الحيوان في لحظة الحزن باعتقادنا! وحالة العماء اللاإنساني التي شملت السلطة العسكرية!

هذا هو حزن الحيوان على بدري! فكيف يكون الحزن الإنساني عليه!؟

جماليات المكان واللغة:

جسدت لنا اللغة جماليات البيئة العراقية، عبر لغة سردية قدمت لنا تفاصيل وصفية، لحظناها في السابق، والتي كانت باللغة الفصيحة، لذلك سنكتفي بمثال واحد يجسد لنا البيئة العراقية واهتمامها في التعبير عن الفرح بالشعر. يقول الراوي إثر انتصار جيش الوالي «**وخلال أسابيع قليلة امتلأت بغداد برنين الكلمات، لم تبق ساحة، لم تبق قهوة، لم يبق صحن جامع... إلا وانعقدت الاحتفالات، وتوالى الشعراء، وضجت الأجواء بآيات الشعر من كل الأوزان...**».

كما بدت لنا البيئة العراقية عبر المشاهد الحوارية التي كانت باللهجة المحكية العراقية، وقد استطاعت هذه اللهجة، التي بذل الروائي جهده من أجل تقريبها من المتلقي العربي، فكثيراً ما كان يختار معظم الحوار من مفردات عراقية ذات أصول فصيحة (يقول سيفو مثلاً: لكن **هذي الدنيا تعبتنا، وما شفنا يوم راحة، إذا راحت مصيبة تجي غيرها، أكبر منها، وما يندرى لشوكت، وشقد نقدر نحمل.**» (ج2، ص 474). أما المفردات الأخرى فيتم التجاوب معها، بفضل السياق (وما يندرى لشوكت). وكان لتكرار بعض المفردات في الأجزاء الثلاثة دور في خلق الألفة معها وتذوق إيقاعها! ومع ذلك بقيت بعض المفردات والعبارات التي لم يستطع المتلقي التفاعل معها! إذ بهتت دلالاتها، وبالتالي ضيعت روح البيئة التي سعى الروائي إلى تجسيدها أحياناً! لكن يمكن القول إن إيقاع اللهجة الحزين والقوي أنقذ عملية التفاعل، فاستطاع المتلقي أن يتواصل مع النص الروائي باعتقادنا!

صحيح أننا لم نجد الطقوس الشيعية في هذه الرواية، لكننا وجدنا بعض مفرداتها (اللطم) تتردد لتسقط آلام الماضي على الحاضر، يقول سيفو مبينا بؤس الحياة التي يعيشها الفقراء «**إذا لطمنا نقول إنا نلطم على الموتى، مو على الناس العايشين اليوم**. . .» يذكرون ذلك خوفاً من السلطة القامعة، مع أن البكاء يكون على حالتهم البائسة أكثر من البكاء على الحسين! لذلك نجد في الرواية رموز هذه السلطة الدموية في تاريخ العراق التي ملأت وجدان الناس رعباً وألماً وهم ما زالوا يرون امتدادها إلى اليوم (يقول ناهي رجل سيد عليوي) مبيناً حرية الناس ببغداد في نقد الوالي: «**الواحد يذكر مخازي الوالي وكأنه يتكلم عن الحجاج أو الشمر**» قاتل الحسين.

ومما يزيد بهاء اللغة الشعبية جملة التعالقات اللفظية (التناص) الذي ينبع من الموروث الشعبي، كبعض المعتقدات، مثل رش زينب كوشان الملح على المدفع الذي وضع في مواجهة الباليوز لرد اعتداء القنصل البريطاني، وهي تقول: «**ملح العباس يشفي ويعمي. كل من يحب الفقرا، ويحمي الضعفا، ويقول لا إله إلا الله، يشفيه ملح العباس، ويعمي كل ظالم وابن حرام، وكل واحد يأكل حقوق الناس**».

نلاحظ حيوية اللهجة هنا، ليس بسبب ارتباطها بالموروث الديني والشعبي (ملح العباس) فقط، ولكن لكون مفرداتها بسيطة، تنطق بأحلام الناس في رد الظلم، وتحقيق العدل، ولعل مصدر جمالياتها أيضاً أنها لغة فصيحة مبسطة قرّبها الروائي من العامية عن طريق التخفيف (الضعفا، الفقرا) مما جعلها تبدو مناسبة للشخصية البسيطة! ومنسجمة مع مفردات اللهجة المحكية!

وقد تظهر لغة الموروث الشعبي عن طريق الأمثال المتداولة، فمثلا حين يُنصح داود باشا بالاستعانة بطبيب القنصل لمعالجة ابنته

يقول «**مثل اللي يؤمن البزون شحمة**» فالغريب لا أمان له مثل القطة حين يؤمنها المرء على قطعة لحم!

يلفت نظرنا اهتمام الروائي في تقديم الأمثال الشعبية والعبارات ليصور روح البيئة العراقية، لكن رغبته، أحياناً، تبدو في غير موضعها خاصة حين تنطق بها الشخصيات الغريبة عن البيئة (القنصل البريطاني مثلا) نسمعه يقول: «**القرعة تفاخر بشعر ابنة خالتها** لذلك يفترضون أن لا أحد يستطيع الوقوف في وجه امبراطوريتنا سوى فرنسا».

إن المثل الشعبي يجسد روح الإنسان وامتزاجه ببيئته، لذلك لا أعتقد أن بمقدور الأجنبي أن يستخدم المثل الشعبي، خاصة أنه لم يمضِ في العراق فترة طويلة تؤهله التفاعل مع لهجتها!

تتردد في الرواية عبارات شعبية تكاد تكون واحدة في البيئة العربية «**نركض من الصبح إلى المسويات والعشا خبيز!**»، «**جبت الأقرع يونسني كشف رأسه وخرعني!**» لم يختلف المثل عن غيره من البلاد العربية إلا بكلمة واحدة (يخرعني، نجده في سورية يخوفني)

وبما أن الرواية تجسد لنا البيئة البغدادية أكثر من غيرها، لذلك تتردد فيها عبارات خاصة بها، فنسمع الشخصية تمهد لها بقولها: **ومثل ما يقول أهل بغداد** «**صابح القوم ولا تماسيهم**» إنها الحكمة الشعبية التي تتعلق بالحياة الاجتماعية، فتحدد وقت الزيارة الذي يريح المرأة ولا يصيب البيت بالارتباك (نسمعها بصوت المرأة: فطيم زوجة سيفو) كما نسمع (بصوت الراوي الذي يتحدث عن القنصل) «**اللي يعيش بالحيلة لا بد يموت بالقهر**» تبدو لنا، هنا، الحكمة الأخلاقية التي تجسد أحلام أهالي بغداد في موت الغريب عقاباً له على خداعه.

وتظهر لنا الكثير من العبارات غير مسبوقة بمثل هذا التمهيد الذي يخص مدينة بغداد، فنجدها ضمن سياق المشهد الحواري، يقول مثلاً الأسطة اسماعيل لسيفو (أبو فلاح) «**الحق اللي قلته يا أبو فلاح،**

حسون وين غابت شمسه ينام، وهذي عادته من قبل...»، وبذلك شكلت العبارة الشعبية جزءاً من قدرته التعبيرية، ومخزونه اللغوي، كما شكلت جزءاً من لاوعيه الجمعي، أي هي جزء من الثقافة المحكية، التي يتوارثها الأبناء عن الأجداد، فتشكل وجدانهم، وتؤثر على أفعالهم، فالصياد حين يسمع عويل (سيد عليوي) يتشاءم ويطوي شباكه قائلاً: «**حتى السمك جوا الماء يتسودن، ولحمه يصير فطيس**».

إذاً نستطيع أن نقول إن اللهجة المحكية التي تنبض بالتناص الشعبي أسهمت في تجسيد البيئة، كما أسهمت في رسم الشخصية والبيئة الثقافية والاجتماعية التي تنتمي إليها.

بناء على هذا القول لاحظنا لغة المثقف (الشاعر الصفوي) تنتمي إلى اللغة الفصيحة ها هو ذا يحدثنا عن جلسة أنس مع أصدقائه «**ما خلينا قصيدة من عيون الشعر إلا وتذكرناها، تذكرنا الأبيات التي اخترقت الأزمان والأكوان ووصلت إلينا، وبعد أن تعيش معنا عمرنا كله سوف تنتقل إلى الأجيال التي تأتي بعدنا... ومنها إلى الأجيال التي تليها كذلك إلى آخر الأزمان.**»[25]

يبدو لنا حضور الشعر حضوراً مؤثراً في حياة الإنسان العراقي، ليس فقط في جلسات الشعراء، فقد رأينا في مقطع سابق، أن هذا الحضور يشمل سائر فئات الشعب العراقي وسائر تفاصيل حياته المفرحة والحزينة! لهذا لن نستغرب حضور اللغة الفصيحة في الرواية واقتراب العامية منها، فقد شكلت الثقافة الشعرية وجدان الناس وارتقت بلغتهم.

لم نلاحظ لغة عصر الانحطاط، أي لغة المرحلة التاريخية التي قدمتها الرواية، إلا نادراً، فقد ظهرت في لغة المراسلات الرسمية إذ

---

(25) نفسه، ص 80.

شاع فيها صنوف البديع، وروح الدعابة فقد أرسل الوالي هدية إلى نائبه مع رسالة «**الصوغة المرسلة مع رستم هي الروح للروح، وحاملها صانع ماهر للطبخ بارع، والذوق للسان راجع، فإياك ثم إياك من فلفله اللاذع. . .**»[26].

إذاً تهجس الرواية بلغة الحاضر وهمومه وأحلامه، لهذا لم نجد هذه اللغة المصطنعة تحتل حيزاً كبيراً فيها، فقد سيطرت لغة الواقع، التي بدت أكثر حضوراً لأنها لغة الشعب خاصة أن قهوة الشط والأحياء الشعبية هي أكثر الأماكن التي تلازم الذاكرة، خاصة بعد أن منحتها اللهجة المحكية هويتها المحببة.

كذلك بدت لنا لغة الأعماق (خاصة لدى بدري) لغة مؤثرة لم تخل من نكهة البيئة، خاصة بعد أن خطب (زكية) وتركها عائداً إلى كركوك، «**يحمل أطياف زكية، لكن يحمل أكثر من الأطياف الرائحة التي تعشقته، تسربت إلى مسامه وملأته. وإذا لم يستطع، خجلاً، أن يدقق بملامح زكية، أن يمسحها بنظرات فاحصة مكتشفة، فقد امتلأ بذلك الشذى الذي هفّ حين كانت مقبلة لتسلم عليه، ثم أخذ هذا الشذى يتكاثف ويعبق، وها قد أصبح زوادته في هذا السفر**»[27].

وقد منحت اللغة شخصية (بدري) جمالية خاصة، إذ بدت أكثر الشخصيات تأثيراً في حضورها وفي موتها، ربما لكونها مثقفة، اجتمعت في لغتها الفصاحة والرهافة والبساطة التي تجسد روح البيئة، فاستطاعت أن تنقل لنا التقاليد الاجتماعية في تلك المرحلة، إذ لم يستطع العريس أن يمعن النظر في عروسه، لذلك سترافقه رائحتها العطرة التي وصلت إليه متجاوزة قيود العرف، والتي هي امتداد لرائحة

(26) نفسه، ص 20.
(27) نفسه، ج2، ص 192_ 193.

الأم التي رأيناها سابقاً تعطر بيتها وملابس الأسرة وطعامها بهذه الرائحة.

ويبدو لنا جمال المكان (الموصل) يضفي على اللغة جمالاً، فيحيل السرد على لسان الراوي إلى ما يشبه الشعر، ففي أيام الربيع نجد الطبيعة «**تخلت عن اتزانها، نزعت الوقار الذي كانت تتلحف به وأخذت تصرخ وتتحدى إلى أن بلغت مرحلة الجنون، فالألوان تنفجر في كل لحظة، وتتغير في اللحظة ذاتها...**»[28].

إن التنوع اللغوي بدا لنا مدهشاً في هذه الرواية، لأنه يوحي بتنوع الأمكنة والثقافات (لغة الشعب، لغة الشعر، لغة العسكر...) والأديان (لغة المسلمين، المسيحيين، اليهود) في أرض السواد، ولا شك أن الروائي بذل جهداً في تقريبها من الفصيحة، وقد ظهر ذلك في محاولة التقليل من الكلمات غير العربية التي تنتشر فيها، مما منح اللغة المحكية حضوراً مؤثراً في إيقاعها وفي مفرداتها التي التقت مع اللغة الفصيحة في معظم مفرداتها، مما أكسب لغة الرواية، باعتقادنا، نكهة خاصة ومنحها القدرة على التواصل مع المتلقي العربي في الوقت نفسه.

---

(28) نفسه، ص 65.

عبد الرحمن منيف في مدن الملح

محمد شاهين

عالج عبد الرحمن منيف في رواياته قضايا الحياة جميعاً، تقريباً، مفسحاً مجالاً واسعاً لمعنى الموت، ومحاوراً بالضرورة معنى الحياة.

1 - صورة الموت في مدن الملح:

من أطرف الشخصيات التي يقدمها لنا عبد الرحمن منيف شخصية أم حسني التي تجبر على الرحيل مع أولادها إلى موران وحران وهي تحمل معها بقجة لا تكشف عن محتوياتها إلا بعد أن تلفظ أم حسني أنفاسها. تعتري الجميع الدهشة عندما يجدون كفناً في البقجة احتفظت به وحافظت عليه في منفى «مدن الملح». هذا حوار بين أم حسني وأديبة زوجة ابنها:

- البقجة؟

- فيها يا بنتي، ما حضرته لآخرتي.

وظلت عينا أديبة تنظران بحزن وتساؤل، تابعت أم حسني:

- فيها، يا بنتي كفني!

وفي فجر اليوم التالي، لحظة انقشاع الظلمة وبداية أول النهار، وبعد ساعة من وصول طبيب من المستشفى الأهلي، وقد انتدبه

الدكتور صبحي المحملجي لكي يقوم بمعالجة أم حسني بعد أن اعتذر هو عن القيام بهذه المهمة بنفسه لأنه: «اعتزل المعالجة العامة». كما قال لسعيد الذي وصله بعد منتصف الليل بقليل، في تلك اللحظة بين آخر الظلمة وأول النهار، وحينما كان سعيد يجوب موران من أقصاها إلى أقصاها بحثاً عن صيدلية لشراء الدواء، فاضت روح أم حسني.

قالت أديبة لسائق القصر الذي جاء بعد ثلاثة أيام مبعوثاً من الشيخة يسأل عن أم حسني، قالت له من وراء الباب الموارب إنها غير موجودة، وحين سألها متى تعود أو متى يعود هو، لأن الشيخة تريدها لأمر مستعجل، ردت أديبة:

- قل للشيخة أنها راحت.

- ومتى ترجع؟

- لن ترجع.

- سافرت؟

- أعطتكم عمرها!

- شنهو؟

- ماتت.

- ماتت؟

- أي نعم، ماتت.

- الله يرحمها ويرحمنا.

قال سعيد لزوجته بعد أسبوعين على الوفاة:

- دائما كانت عيني على البقجة، كنت خايف من كبرها. كنت متصورها من جملة التجارة... وأبداً ما تصورت أنها كفن...
(منيف: ص 350-351)

تمثل البقجة لقطة رائعة يقدمها لنا الراوي. وأروع ما فيها أنه

يقدمها للقارئ صورة ناطقة بالحال دون تعليق لأن فيها من الإيحاء ما يغني عن كل تأويل. وأقل ما يمكن أن توحي لنا به هذه البقجة أن صاحبتها أحست بالغريزة أن الحياة والموت في مثل هذا الوضع هما سيان. وأنها تختلف عن أبنائها الذين يتهافتون على الكسب المادي دون أن يعوا أنهم يعيشون حياة وهم مستترة خلف ما يسميه عبد الرحمن منيف القشرة الصلبة التي تمثل أصحاب النفوذ في موران وحران.

لقد أعانتني شخصية أم حسني على استيعاب موقف كنت قد وجدت نفسي أمامه في منتصف التسعينيات من القرن الماضي، عندما أتيحت لي فرصة زيارة والدتي في الضفة الغربية بعد انقطاع دام لعدة سنوات للأسباب المعروفة. كانت والدتي تقيم وحيدة في بيتي هناك عندما لمحت صرة صغيرة جداً أحكمت أمي صرها ووضعتها بجانب المخدة التي توسد رأسها فوقها. وسألت أمي عن الأمر فأجابت بابتسامة وهدوء أن الصرة التي ظننتها حجاباً، تحتوي على مبلغ من المال أودعته فيها ليكون مصاريف جهاز الكفن عندما تحين ساعتها. طبعاً اقشعر بدني لأني كنت لا أتصور فكرة فقدانها في يوم من الأيام، وداعبتها بشيء من الكوميديا السوداء لملء الفراغ وقلت لها كيف لا تخشى أن يتسلل أحد إلى الغرفة ويسرق الصرة، فأجابت أن أحداً لا يجرؤ على سرقة الكفن! وعلاوة على ذلك فإن الذين يزورونها من المحبين لها في الدنيا والآخرة. وقد روت لي قصة شهد عليها الجيران وبقية أهل البلدة وهي أن الدورية الإسرائيلية التي كانت تطوف شوارع البلدة كانت تختار موقعها في معظم الأحيان بجوار سور البيت. وفي مرة وحيدة اقتحم جنديان البيت وعثرا على الصرة التي كانت ملفوفة بشكل كروي. وقالت لهما مبتسمة عندما سئلت عنها أنها حجر، وضحك الجنديان وضحكت معهما. وقبل أن يغادرا البيت قالا لها

إنهما يحميانها، فردت عليهما أنها هي أيضاً تحميهما بعجزها وسنها، إذ كانت قد جاوزت التسعين!

إن ما يلفت النظر في صورة الموت عند أم حسني أنها صورة تصويرية طبيعية خالية من ارتباطها بدوافع أخلاقية ومسببات خارجية أو مباشرة تجعل المرء يضيق ذرعاً بالحياة فيتمنى الموت أو يخشى الموت فيبحث عن وسيلة في الحياة تنجيه منه. وقد عاشت أم حسني، وكذلك أمي، وهما تحبان الحياة وبهجتها وتستمران فيها دون خشية من الموت كعاقبة توقف نبض الحياة. الموت عند أم حسني هو أشبه بما يسميه ت. س. إليوت «الموت في الحياة» أو «الموت حياً» (Death in life)، وهي الثيمة التي تتمركز حولها قصيدته المشهورة «الأرض اليباب» (1922)، عندما جعل تلك القصيدة بمثابة تأبين للحضارة الغربية التي حصدت حربها العالمية حياة ملايين البشر واعتبر تلك الحضارة مفلسة من الناحية الروحية. إن ما جعل أم حسني ترى الموت في حياتها حقاً هو رحلتها القسرية من الشام إلى موران وهجرتها من الوطن إلى الغربة التي لا بد وأنها أحست بفسادها عن قرب وعن بعد، إذ إنها كانت تدرك أن الحياة في موران ليست مجرد استبدال مكان بمكان. وهكذا يجعلنا عبد الرحمن منيف نشعر أن رحيل أم حسني من حلب إلى موران أشبه بخروج السمك من الماء. وقد تساوت الحياة مع الموت عند أم حسني دون أرق من وقوع الموت الفعلي.

تعيش أم حسني حياة شراكة بين الحياة والموت، بين عدم الوقوع في شبكة التوقعات والآمال العظام التي تزينها الحياة وعدم الخضوع للمخاوف التي يسببها الموت لبني البشر وهم على قيد الحياة. فحياتها أشبه بالاستقالة من الحياة أو ما يسمى بالإنجليزية (Resignation) معتبرة أن البقاء على وجه البسيطة إنما هو نوع من الصمود والتحدي. وفي المقابل، كانت والدتي تطل من الشباك وتقول بشيء يعبر عن

دراماتيكية الحدث إن الذي ستفتقده وهي في القبر هو النور الذي تنعم به طيلة النهار. أما أم حسني فقد كانت تشعر بأن الظلام يحيط بها من كل مكان في موران، مما يعني مجازياً أن الظلام كان يلف حياة أبنائها في موران ليل نهار. فصورة الموت كما تقدمها أم حسني هي أشبه بالقصيدة التصويرية (Imagist) التي تصور ولا تنطق، والتي توحي ولا تقول، والتي تجعلنا نحس بما في داخلها دون أن تنطق بالقول الفصل أو الحكيم بسبب المسافة التي تشيدها بنية الصورة.

هناك صورة مغايرة يرسمها عبد الرحمن منيف للموت تتمثل في وداد وهي صورة ربما تكون مألوفة، وهي وظيفية في تركيبها. فحياة وداد من أولها إلى آخرها مسلسل من الموت المرعب. الحلقة الأولى في هذا المسلسل هي جو الأسرة الذي تربت فيه قبل الزواج، إذ إن مهنة والدها وهي «قسام شرعي» تشيع في البيت على الدوام مناخات الموت، ولا تمانع والدتها تخييم هذه الأجواء، بل إنها تساهم في إشاعتها وكأن الاستجابة إليها عندما يتحدث زوجها عنها من الواجبات الزوجية. أما وداد فإن حساسيتها ترفض هذا الجو جملة وتفصيلاً وكذلك البيت الذي يحتضن أجواء الموت:

«وهذه المهنة التي استهوته تماماً، جعلته لا يتحدث إلا عن الموت والموتى: كيف خطف الموت البشر وأبقى الثروة، لكي يختلف عليها الأحياء. ولولاه لأمات الناس بعضهم بعضاً، وأن الموتى ذهبوا إلى الباري بأكفانهم، ولا يمكن تمييز الواحد من الآخر أو التفريق بينهم.

كانت وداد تسمع هذه القصص في الليل والنهار، وتولدت لديها نتيجة ذلك كراهية لهذا البيت الذي لا تدور فيه إلا قصص الموت والموتى. أما حين جاءت أم حكيم تختبر ثم تخطب، فقد مثلت معها وداد دوراً كاملاً، واجتازت الاختبار. فما كادت تقترب منها أم الحكيم لتتأكد من رائحتها حتى أعطتها نفسها». (منيف: ص74).

حالة اليأس هذه أو حياة الموت في الحياة التي عاشتها وداد في بيت والدها هي التي جعلتها تلبي طلب والدة صبحي المحملجي التي جاءت بيت الأسرة طالبة يدها. طبعاً كانت وداد تأمل في أن تتحرر من كوابيس الموت في بيت الأسرة. واكتشفت وداد لسوء حظها أن الزواج لم يحقق لها ما كانت تصبو إليه أصلاً، وأن بيت الزوجية الذي انتقلت إليه لا يقل بؤساً عن بيت الأسرة التي اعتقدت بأنها هجرت كوابيس الموت فيه إلى الأبد:

«وداد التي كانت أمام شبح الموت الذي تخافه وتهرب منه باستمرار؛ لأن (رائحة الموت عالقة بثياب أبي، وهو الآخر لا يفارق أمي)، لم تتردد في أن توافق الحكيم على الانتقال من مكان إلى آخر. أما حين رافق بعثة الحج أول مرة، وعاد وذكر أنه لم يتوصل إلى نتيجة بالنسبة لـ (ملك العائلة) لأن الوقت كان قصيراً (وهؤلاء الحجاج المسنون لا يرتاحون ولا يتركون أحداً يرتاح) ويجب أن يعود مرة أخرى لمتابعة بحث الأملاك، ولأن هذه البلاد لها مستقبل، ويمكن للإنسان أن يصبح غنياً بين يوم وليلة، إذا كان فهيماً وشاطراً». (منيف: ص48).

وغياب صبحي معظم الوقت عن وداد بسبب انشغاله في المشاريع المادية يجعل وداد تدرك أنها قد استجارت بالنار من الرمضاء، وأنها أصبحت تعيش موتاً جديداً ربما أقسى من سابقه. صحيح أن وداد قبلت بزواج تقليدي، ولكنها في داخل نفسها ليست تقليدية تماماً. ويتشكل الرعب عندها من ناحيتين: الأولى هي الفراغ العاطفي الذي يتركه غياب الزوج عن زوجته، والثانية هي القلق الذي يساورها دائماً بشأن موران بوصفها ليست مكاناً آمناً للاغتراب، وأن منفذ مشاريع الحاكم في موران وظيفة غير مأمونة. وتثأر وداد لنفسها ولرغبات جسدها التي عاشت مكبوتة في بيت أسرتها الأولى وحرمت من

إشباعها في بيت أسرتها الثانية. وهكذا تنجرف إلى تحرير رغبات جسدها في علاقتها مع حامد. لكن تحرير جسدها لا يمتد إلى تحرير عقلها وموقفها، إذ إنها وافقت على زواج ابنتها سلمى من الحاكم، وكأنها أرادت لابنتها زواجاً تقليدياً مشابهاً لزواجها هي. وهذه مفارقة أخرى يبدعها عبد الرحمن منيف في رسم شخصية وداد إضافة إلى المفارقة السابقة، وهي خيبة أملها في التحرر من شبح الموت الذي تربت في جوه قبل الزواج، والذي وجدت نفسها بعده زوجة تعيش عيشة لا تختلف كثيراً عما كانت عليه خارج المكان السابق.

أما المفارقة الثالثة فهي أن وداد تسافر مع ابنتها في شهر العسل تاركة زوجها صبحي وراءها وهو يواجه أعنف خيبة أمل في حياته دون علم بذلك؛ وذلك حين وجد نفسه مجبراً على الإقامة الجبرية في قصره بأمر من الأمير فاجأه به حامد في رسالة مفاجئة. وعندما قرأ صبحي تلك الرسالة أحس بالذهول، وشعر بأن الموت أقرب إليه من الحياة. ولم يفرج عنه سوى أمر لاحق من الحاكم طلب إليه فيه المغادرة فوراً، ولم يفق من الصدمة إلا عندما طلب من المضيفة في الطائرة التي تقله كوباً من الماء أعاد إليه الحياة من جديد وجعله يستيقظ من أوهامه التي غرق فيها من قبل.

ومن أكبر المفارقات أنه ولأول مرة تمنى لو كانت وداد إلى جانبه. وكأن عبد الرحمن منيف يريد أن يقول لنا إنه ليس من الإنصاف أن تكون شريكة الحياة في الضراء فقط. وموجز القول أن صبحي المحملجي ذاق طعم الموت أثناء إقامته الجبرية المفاجئة أو التي كانت خارج حساباته. وكما دخل موران وحيداً محملاً بآمال عراض وشيّد فيها القصور، خرج منها كذلك بكوابيس الموت، مخلفاً وراءه جميع المكاسب المادية محض قصور ظلت واقفة في الهواء.

أما صورة الموت الأخرى فهي مختلفة تماماً لأنها حرفية ومباشرة

وخالية من المجاز. صورة اثنين أبلغ عنهما راع قائلاً إنهما قد اشتركا في نسف خط الأنابيب، وقرر ابن الشلبي، بأمر من الحاكم خزعل، أن الرجلين يجب أن يقتلا حتى إذا لم يعترفا، وذلك من أجل أن يكون قتلهما درساً لابن هذال نفسه. وكما يقول الحاكم: «لا فرق بين مذنب أو من يريد أن يكون مذنباً». وقد التقى جمع غفير من الناس بعد صلاة الجمعة ليشهدوا المصير البشع الذي كان في انتظار الضحيتين. واختلطت مشاعر الناس وتداخلت أقوالهم وتعليقاتهم. وهذا مقطع قصير من المشهد المفزع:

«أجلس الرجلان على الأرض بشكل جديد. أجلسا كما لو أنهما يركعان وينويان السجود. إجلسا بصعوبة أول الأمر، أما حين شدت أيديهم إلى الأمام ثم شدت بالأرجل، ففد كانا في حالة تشبه من يستغفر ربه. قال الرجل المسن:

- اللي قالوا لكم يكذبون.. وأولاد حرام.

لم يجبه أحد. تابع:

- خلوني أشوف الأمير يا جماعة.

لم يجبه أحد، تابع بغضب:

- ودمي وخطيتي برقبتكم اليوم وكل يوم.. وإلى يوم القيامة.

قال الشاب بنزق:

- إذا كان أميركم فيه خير، وإذا كان حاكمكم فيه خير خله يعرف اللي سواها.

قال الرجل المسن:

- حنا مظلومين، أولاد الحرام ظلمونا، ودمنا برقاب القريب والبعيد.

قال الشاب:

- والله لألعن أبو الأمير وأول من حط حجر بحران.

قال الرجل المسن بغضب حزين:

- لا تخف يا حمد، دمنا ما يضيع، والدية راس الكبير، دمنا برقاب اللي يشوفون ويسمعون.. وتشوف.

وبطريقة فيها من المكر أكثر مما فيها من البراعة، غمز رئيس المفرزة الجلاد، وطلب من رجال الأمير، بحركات يده أكثر من الكلمات، أن يبتعدوا، وأن ينتبهوا، والجلاد، الذي كان ينتظر منه الإشارة، تحرك». (منيف: ص197-200).

إن صورة الموت في الرواية هي من أكثر الصور شيوعاً. وهنالك عموميتان تخطران للذاكرة في هذا السياق؛ الأولى أن الراوي كثيراً ما يقتل شخصية في روايته لأنه يضيق ذرعاً بها ويصبح من الصعب عليه أن يتركها تستمر في الرواية دون سيطرة عليها تفرضها الضرورة الفنية. أما العمومية الأخرى فهي أن العلاقة بين كاترين وهيثكليف في رواية «مرتفعات وذرنغ» - وهي أشهر علاقة غرام في الفن الروائي، تنتهي بالموت لأن العالم على اتساعه لا يتسع لمثل هذا الحب الجبار الذي يسمو على حدود الفناء في هذا العالم.

أما الخصوصيتان اللتان تقفزان إلى الذاكرة عند قراءة مدن الملح فهما أولاً صورة الموت التي تتجسم في شخصية مس هافيشام في رواية ديكنز العظيمة «الآمال الكبيرة»، والتي تعد من أشهر الروايات العالمية. فبعد أن تزوجت مس هافيشام هجرها زوجها في الليلة الأولى للزفاف مما جعلها تتخذ قراراً بأن توقف الزمن وتحول غرفة نومها إلى مقبرة أبدية حيث توقف ساعة الحائط عند الساعة التي هجرها فيها زوجها. وتظل مرتدية ثياب الزفاف وتغلق أبواب الغرفة من أجل أن لا يدخلها النور الطبيعي محتفظة بتلك الشموع التي أضاءت ليلة الزفاف. ويصف لنا الراوي كيف أن الصراصير والعناكب تملأ الغرفة وهي تعيش في

داخلها إلى آخر ذلك من مظاهر الحياة في الموت التي تعيشها مس هافيشام. وأهم من كل هذا وذاك أنها تبنت طفلة اسمها استيلا أصبحت شابة جميلة مع الزمن. والهدف من وراء هذا المشروع هو أن تقوم بالانتقام من الرجال من خلال تحطيم قلوبهم وذلك بعد أن نجحت هي بنزع كل مشاعر الحب والمحبة من قلب استيلا. وكان الضحية هو (بب) الشخصية الرئيسية في الرواية الذي يقع في غرام استيلا وتصده بكل قسوة رغم كل حبه لها، وتعترف له بأن قلبها قد انتزع منه الحب مبكراً على يد مربيتها. وكم يعلق النقاد على حب بب لاستيلا معتبرينه أعظم مشاهد الحب في العصر الفكتوري.

أما الخصوصية الأخرى فهي مشهد متى في رواية «الأخوة كارمازوف»، إذ يعرض لنا الراوي في رواية دستويفسكي كيف أن متى يهذي بأسمى مشاعر الإنسانينة قاطبة عندما يفيق من نومه وهو في طريقه إلى المقصلة بسبب التهمة الموجهة إليه بقتل أبيه. «لماذا ساعد هذا الطفل العاري؟» يصيح متى، فتكون الإجابة: لعدم توفر المال لشراء قماش يكسوه، ولماذا يبكي الطفل؟ والإجابة: لأن ما يحتاجه من الحليب غير متوفر. ولماذا لا يحب الناس بعضهم بعضاً؟ إلى آخر ذلك من صيحات الإنسانية التي تنساب من أعماق وعيه أو لاوعيه.

أين تقف صورة الموت عند عبد الرحمن منيف مقارنة بالصور الأخرى المشابهة؟ يرتكز عبد الرحمن منيف في تقديمه لهذه الصورة على نقل الواقع بأمانة وصدق. ولعله يرى في بشاعة الواقع وبؤسه ما يجعله يتردد في البحث عن منظور يستخرج الحي من الميت. وكأن عبد الرحمن منيف يقول لنفسه إنه لواقع مميت وكل ما أستطيع أن أفعله هو تقديمه في واقعية تلتزم حدود الواقع لأنها إن حادت عنه فرّطت في الأمانة. باختصار، لا تستبد صورة الموت بالراوي من فراغ، بل إن الواقع الذي تعيش فيه وتنتج منه هذه الصورة هو الذي

يفرض نفسه. هذا مثلاً مقطع من صورة الجمهور الذي يرقب إعدام الرجلين:

- وشفت اللي صار؟

- أي نعم.

- ولا ابن كلب قال كلمة، ولا أي ابن كلب رفع رجل عن رجل، والمساكين راحت بكيسهم. الله يرحم المساكين.

وبعد أن زفر أضاف:

- لو كان بحران رجال، لو هذا اللي صار صار بمكان ثان لانقلبت الدنيا، لكن الناس مثل الغنم، يركضون ويصرخون وآخرتها، يجي كم ابن حرام ويغفلون الأول والتالي». (منيف: ص 202)

ولو قارنا بين هذه الصورة وتلك الصورة عند دستويفسكي في «الأخوة كارمازوف» والناس تعتصر قلوبهم الحسرة على متى الذي كان محمولاً على عربة إلى المقصلة، لوجدنا الفرق. في نهاية تأملاته الإنسانية الحزينة يقول متى: أيها السادة، لقد حظيت هذه اللحظة بحلم جميل.»

يقول الروائي فورستر إن على الفن ألا يشعرنا بالحزن حتى لو كان المشهد حزيناً، أو على الأقل ألا تتوقف وظيفته عند إثارة الحزن لكي يتحول إلى امتداد للواقع الحزين. ورغم كل الأسى الذي يسيطر على قصيدة إليوت، إلا أنها تنتهي بمناشدة البشر أن يبحثوا عن السلام من خلال نشيد يصوغه إليوت بالسنسكريتية وكأنه أراد أن يتخلى في هذا الموقف عن اللغة منددا بالحرب العالمية التي أودت بحياة الملايين من البشر.

وكذلك يجعلنا الروائي ديكنز نشعر مع مس هافيشام في نهاية المطاف عندما تشتعل النار في بيتها وتأتي عليه، ويجعلنا نميل إلى الصفح عنها عندما تطلب الصفح من بب في آخر حياتها.

ذكرت في دراسة سابقة لي عن عبد الرحمن منيف ظهرت ضمن دراسات أخرى عن الرواية في كتاب عنوانه: «آفاق الرواية: البنية والمؤثرات» أنه كان بإمكان عبد الرحمن منيف أن يخلق من شخصية وداد مدام بوفاري أخرى، لكنني أعود وأضيف أن عبد الرحمن منيف كان منسجماً مع الواقع، وأنه لا بد قد أيقن بداية أن وداد التي قبلت زواج الستر، وزواج التقاليد والعادات، لا يمكن أبدا أن تقع تحت أي تغيير جذري. فالتحرر من قيود المجتمع عند مدام بوفاري مبدأ لا يتجزأ، ويشمل العقل والقلب معاً ولا تصالح فيه: مرة مع المجتمع ومرة مع نفسها كما فعلت وداد التي انجرفت في النهاية مع المظاهر المادية وأصبحت مثل بقية الخلق من حولها تتسابق معهم في التسلق الاجتماعي، بل وتسبقهم إلى أعلى درجات السلم.

لم يبق إذاً من بصيص يخفف بؤس الواقع سوى شخصية أم حسني التي ينسحب عليها ما يشار إليه في المأساة بالارتياح الذي تجلبه الكوميديا، إن صحت الترجمة للعبارة الإنجليزية (Comic relief). ويعود السبب في تماسك شخصية أم حسني إلى أنها لا تخلط بين الوطن والهجرة المصطنعة خارج الوطن، وترفض بالغريزة أن يخضع المرء إلى عهر الإغراء المادي وأن يكتفي بالعيش الشريف مهما كانت موارده ضئيلة، وأن يحافظ على الارتباط العضوي بالمكان الذي يزوده بوقود الحنين لا بوقود النفط.

صورة الحياة في سيرة مدينة:

في تعليق له على فن الرواية ذكر روائي فكتوري مرموق واسمه جورج مردوث أن المشكلة في فن الرواية تكمن في معرفة المناسبة التي تتطلب من الراوي أن يروي، ومعرفة المناسبة التي تتطلب منه أن يصور أو يعرض أحداثاً روائية، ولكي لا يختلط الأمر بسبب الترجمة فإني

أورد قوله بالإنجليزية:

The problem is when to tell and when to show

وفي بدايات القرن العشرين نادت الروائية الإنجليزية المشهورة فيرجينيا وولف بمقولتها المعروفة: إن أي مادة تصلح أن تكون مادة ينطلق منها الراوي في كتابة الرواية، بمعنى أن الأحداث الجسام ليست هي التي تحدد موضوع الرواية فقط، وأن الملهاة أو المأساة أو الملحمة لا تملي على الراوي منطلقاً للرواية. وهكذا جاءت رواياتها صوراً لأحداث عابرة بل وعادية جداً. إن أي موقف مهما صغر حجمه في الحياة يصلح أن يكون مادة للرواية.

أما د. هـ. لورانس الروائي الإنجليزي المعروف فقد ذكر أن الرواية شمولية بطبعها وطبيعتها، وخلص إلى القول إنها سجل للحياة book of life.

وقد ذكر الناقد المشهور ريموند وليمز أن الرواية تختلف عن باقي الأجناس الأدبية في أنها حرة نسبياً من تقنيات الأجناس التي سبقتها من ملهاة ومأساة وشعر، أي أنها لا تتقيد بتقنية محددة أو معينة، ورغم ميزات هذا التحرر إلا أنه يشكل صعوبة خاصة عند الراوي وهو يهم بدخول عالم الكتابة.

أما الناقدة باربرا هاردي فقد ذكرت أن الخط الفاصل بين واقع الحياة والرواية التي تروي هذا الواقع هو خط شفاف للغاية، ولا يوجد فن أدبي يمكن أن ينافس الرواية في الانتقال بسرعة خاطفة من الواقع إلى الخيال. إننا نعيش حياتنا ونحن نروي قصتها في الحلم واليقظة ولا نتوقف عن الرواية أبداً، فكل ما نتوق أن نعبر عنه في حياتنا اليومية نختار له الرواية، وهكذا نقضي حياتنا ونحن نروي قصصنا دون وعي منا، ودون اختيار للقصة كقدر محتوم فخيارنا قبل أن نختاره ويفرض علينا هيمنته، لأنه يشكل قاسماً مشتركاً عظيماً في حياتنا. وبهذا تقل

المسافة المعهودة بين الفن والواقع في الرواية، أو بين التقنية والواقع. وتهدف باربرا هاردي من ذلك أن تبين اللحمة بين الواقع والفن في الرواية بشكل خاص مقارنة ببقية الفنون الأدبية التي سبقتها زمنياً.

كل هذه الأقوال وغيرها تنسحب على ممارسة عبد الرحمن منيف في الكتابة، إذ إنها تؤكد أن الروائي يتسلح بموهبة تنبع من الحياة، وتمتد جذورها في أعماق الواقع وليس من الضروري أن تغذيها تقنية مكتسبة من تراكمات الفن الروائي، وكأن ما يتطلبه العمل الروائي من صاحبه أن يكون محباً لواقع الحياة، قريباً من منابعه، تواقاً لسرده وعرضه على غيره، دون وساطة التقنية، متلهفاً لنقل الشوق الذي يكابده من إحساسه بنبض الواقع الذي يحس به عن قرب.

عندما علمت من ماهر الكيالي أن **سيرة مدينة** على وشك الظهور بدأت أتساءل أي سيرة وأي مدينة سيكتب عنها عبد الرحمن منيف؟ هل عمّان الأربعينات وهي قرية عادية وادعة، هل يمكن لهذه القرية أن تكون مصدر إيحاء؟ وذهبت بي الظنون آنذاك إلى أن عبد الرحمن منيف سيكتب سيرة تاريخية، لا سيما أنه محب للتاريخ، وروايته وتدوينه، وتخيلت أنه سيقف وسط المدرج الروماني ويقلب آثاره رجوعاً إلى الوراء، إلى أن ينتهي في نقطة ما من تاريخ المدينة القديمة.

وربما دعاني إلى أن أفكر أن عبد الرحمن منيف كان سيكتب سيرة تاريخية، هو ذلك النموذج الذي يحضرني ويحضر الآخرين لمثل هذا النوع من الكتابة، والذي كان رائده تشارلز ديكنز في **سيرة مدينتين** التي تتمحور حول الثورة الفرنسية، إذ اتخذ ديكنز من الثورة الفرنسية منعطفاً تاريخياً هاماً في حياة أوروبا، وحاول جاهداً تقييم الخير والشر الذي تجلبه الثورة على شعوبها، وأبرز جهد التضحية الفردية على سبيل الخلاص، وعمّق الحوار بين التاريخ والدين: أيهما أسبق وأجدى

بالنسبة لحياة أفضل يكون فيها البعث حصيلة الموت، وغير ذلك من التعقيدات في تاريخ الحضارتين الفرنسية والبريطانية.

طبعاً لم يخطر ببالي أن يكتب عبد الرحمن منيف سيرة مشابهة أو حتى قريبة في حجم تعقيدها البالغ من سيرة ديكنز التي تحمل في طياتها تاريخاً حضارياً معقداً عالجه الكثير من كتّاب ومفكري الغرب بداية من كارلايل ونهاية بنيتشه.

ظهرت **سيرة مدينة** وكانت مفاجأة سارة لكل من يعرف عبد الرحمن منيف وكل من تعرّف على عمّان أو عاش فيها. أول ما خطر على بالي شخصياً حكمة فيرجينيا وولف التي طبقتها على نفسها، وهي أن كل شيء يصلح أن يكون مادة للرواية، وليس بالضرورة أن تتشكل الرواية في أصلها من أحداث جسام كالثورة الفرنسية وما سبقها وما تبعها من خلفية دينية وتاريخية وسياسية.

كذلك خطر على بالي وأنا أقرأ السيرة ملاحظة مردث التي تشير إلى صعوبة التقدير عند اختيار موقع السرد وموقع العرض أو التصوير أثناء الكتابة. وكأن عبد الرحمن منيف تغلب على هذه المعضلة، فقد جعل السرد في خدمة العرض وهكذا جاءت سيرة مدينة صورة تعرض الحياة من الداخل تحت مظلة السّرد وخفة ظله، وتقرأ السيرة وكأنك تقرأ رواية.

تبدأ بقراءة **سيرة مدينة** ولا ترغب في التوقف عن مواصلة القراءة بل تتمنى عند الوصول إلى النهاية لو طالت السيرة، وبعبارة يحيى حقي هي أنشودة للبساطة، تصور حياة مجتمع محلي عاش واستمتع بكل طقوس هذه البساطة، وهي في واقع الأمر صورة للمجتمعات المحليّة الأخرى المجاورة، وعند قراءتها شعرت أن عبد الرحمن منيف يروي قصة المجتمع المحلي الذي عشت فيه أنا شخصياً غربي نهر الأردن.

سيرة مدينة صورة شعبية تتميز بواقعية جذابة تخلو من البطولة

الفولكلورية التي تزين عادة الأدب الشعبي وتبالغ في إبراز خروجه عن المألوف. فكل شخصية في سيرة مدينة لها مكانتها في المجتمع المحلي، وتشكل وحدة مثل غيرها في مسيرة السيرة، ولا يحدد قيمتها مكانتها في المجتمع بل مساهمتها الإنسانية وقدرتها على الصمود بطريقتها الخاصة. يرى عبد الرحمن منيف في كل شخصية نمطاً إنسانياً مميزاً لا يشعرنا بتفوقها رغم اختلافها عن غيرها مهنياً أو اجتماعياً. وفي حالة وجود تفوق بين الشخصيات، فان هذا التفوق يختفي تحت مظلة الصورة الفكاهية التي تسوي أمر الفروق الفردية، هذه مثلاً صورة الأطباء النفسيين الثلاثة:

«من هؤلاء «الأطباء النفسيين» ثلاثة أبرز من غيرهم: أم عيسى، الشيخ صالح البيطار، والشيخ حافظ النوباني.

أول الثلاثة، وربما أهمهم: أم عيسى، امرأة تقية، قاتمة البشرة، أقرب إلى السواد، يقال إنها لم تر رجلاً غريباً منذ أن مات زوجها، خاصة وأنها لم تغادر بيتها، ولا تفتح الباب إذا سمعت صوت رجل، البيت الذي تسكنه غير بعيد عن المفوضية البريطانية، في السفح الشمالي لجبل عمّان.

كانت أم عيسى قبل أن تبدأ المعالجة تدرس الحالة المرضية بعناية، ليس للمريض وحده، بل ولذويه أيضاً، وقد تتطلب مثل هذه الدراسة عدة جلسات، يتخللها «تبييت خيرة» لعل الملائكة الصالحين يزورونها ويساعدونها في المعالجة. ويشترط في هذه الحالة أن تكون المريضة ـ وغالباً ما يكون مرضها العقم أو احتمال الطلاق أو «ضعف» الطرف الآخر ـ طاهرة الثوب والنية. فإذا لم تجد «الخيرة»، «لأن الملائكة مشغولون بتسبيح الله أكثر من انشغالهم بأمور الحبل»، كما تقول جارة لأم عيسى، تلجأ إلى الأعشاب والمساحيق، وتصرّ أن تشتريها صاحبة العلاقة بنفسها من أبو شام العطار، وأن يتم ذلك بمال

حلال، وغالباً ما تضيف إليها أم عيسى أدوية من عندها، وتمزجها كلها، مع الدعاء والبخور، بالماء الذي بات تحت السماء لمدة ثلاثة أيام متواصلة، على أن يتخللها واحد من يومين: الإثنين أو الخميس، وبعد أن تمزج الدواء بكثير من المهارة والصبر، تعطي الجرعة للمريضة وهي تقول: معافاة والمعافي الله.

المريضات اللواتي شفين يذكرن الكثير عن «قدرات» أم عيسى وبركاتها، فقد جاءهن أولاد بعد سنين من الانتظار، وعاد الرجال إليهن بعد هجر طويل، كما عادت «القوة» إلى الذين غادرتهم في أوقات سابقة، وبذلك بدت أم عيسى أقدر من الأطباء الذين عجزوا عن معالجة مثل تلك الحالات المستعصية، أما النساء اللواتي لم تفدهن أدوية أم عيسى، فكن يذكرن الكثير من السوء عن المرأة الساحرة!

لم تكن أم عيسى تتقاضى أجراً بشكل مباشر، وإذا وافقت فكانت تطلب أن يُنذر لها، مع عربون: حبة تمر، كما كانت تطلب من المريضة وذويها الدعاء لله لكي يرزق عيسى طفلاً، ولا يهم أن يكون ذكراً أو أنثى.

الشيخ صالح حذّاء الحمير والمسحر في رمضان، لم يكن «الطب» اختصاصه الأول أو الأهم، ولكن كان «يضطر» إلى ممارسته حين يعجز «الحكماء»، وبعد أن ييأس أهل المريض، وتفشل جميع الوسائل.

كان الشيخ صالح، رغم الإلحاح، ورغم وجود المريض، يلجأ إلى تأجيل العلاج يوماً بعد آخر، نظراً «لانشغالاته»، أو لأن «الحالة تحتاج إلى صفنة» كما يقول، وخلال ذلك كان يراقب المريض وذويه بنظرات مكتشفة، ولا يتردد، بعض الأحيان، في أن يهجم بشكل مفاجئ، وأن يمسك برأسه وينظر بتحديد إلى عينيه، «لأن الرعبة تكوي، يأولاد الحلال» كما يقول.

حين يقرر الموافقة على المعالجة يأمر أهل المريض أن يأتوا به في اليوم التالي: بعد صلاة الصبح وقبل طلوع الشمس.

في اليوم المحدد، وفي الساعة التي حددها، وبعد أن يؤتى بالمريض، يكون الشيخ صالح في زيه الرسمي: قلبق أسود تزينه في الوسط خرقة خضراء، وعلى الخرقة مجموعة من الأوسمة والنياشين. ورغم أن الشيخ صالح البيطار لم يكن شركسياً، إلا أنه يصرّ على ارتداء القلبق الذي أهداه إليه معمر الشركسي، قيل إنه حجّ عشر مرات وزار القدس مائة مرة.

بعد أن يستعرض الشيخ المريض وذويه، وكأنه يستعرض قطعة عسكرية، ويكون عادة في منتهى الحزم والجدية، يصدر أوامره:

ـ ابطحوه وامسكوا اليدين والرجلين ولا تتركوه يتحرك.

ومعنى ذلك أنه سيمتطي بغلته ـ ويصر على أنها فرس كريمة ـ ويمر فوق المريض، ويجب أن يكون المرور خلال المرات السبع من الشرق إلى الغرب.

لم تكن «العبرة» أو «الدوسة» العلاج الوحيد الذي يلجأ إليه الشيخ صالح، ففي حالات أخرى: «التكبيس»، وحالات ثالثة: «تفلة البركة».

كان أهل المريض يسألونه مداورة:

ـ ها يا شيخنا: دوسة أو كبسة؟

وحين لا يجيب، يسألونه مرة أخرى، فيرد بغضب:

ـ اللي يريده الله يصير.

فإذا ألحوا أكثر يرد بسخرية وهو يهز رأسه:

ـ شحاد ومشارط. . .

وبعد قليل:

ـ بعدما خلص الرجّال حاملينه وجايين عند الشيخ صالح. . .

وتتغير اللهجة تماماً:

ـ شو شايفين الشيخ صالح صار عيسى ابن مريم، يحيي الموتى؟

بعد أن ينهي الشيخ صالح علاجه، يصرخ بأهل المريض:

ـ خذوه والشافي الله.

وغالباً ما يلقى المريض مصيره فيموت خلال فترة قصيرة من الزمن، ويكون علاج الشيخ صالح هو الأخير.

يرفض الشيخ صالح، في معظم الحالات، أن يتقاضى أجراً، ويغضب إذا تحدث أحد عن ذلك، لكن لا يمانع إذا أرسل أحد الميسورين من أهل المريض إلى بيته، أثناء غيابه، خروفاً أو تنكة سمن، وحين يبلغ بذلك يقول بلهجة ساخرة:

ـ إن الله يرزق الانسان من حيث لا يحتسب.

وفي جنازة المريض الذي عالجه، يحرص ذوو الميت أن يكون الشيخ صالح موجوداً، دلالة أنهم استنفدوا كل الوسائل.

كان الشيخ صالح يمشي في مقدمة المشيعين، وعلى مسافة من الآخرين، ويحرص أن يكون وحيداً، وقد ارتدى ملابسه الرسمية، بما في ذلك الوشاح الأخضر، وكان صوته يعلو بالتكبير بين فترة وأخرى، خاصة عند المنعطفات أو الأماكن الهامة، فيعرف الجميع أهمية الميت وعراقة نسبه، والجهود التي بذلت من أجل إنقاذه.

أما الشيخ حافظ فلا يرقى إلى هذا المستوى، كما لا يتعامل بالقضايا «الكبيرة» إذ كانت مهمته مقصورة على كتابة الحجب، ومعالجة الأمراض البسيطة، خاصة ما يتعلق منها بالكآبة والحزن والخوف، إضافة إلى قضايا البطالة الطويلة وسوء الطالع.

كان الشيخ حافظ يكتب أوراقاً تتضمن آيات وأدعية، ولا تخلو من

أرقام ورموز، بعد أن ينتهي من كتابتها يضعها في غلاف جلدي يحسن صنعه، وكان أهل المريض، في أحيان كثيرة يضيفون إلى الحجاب خرزة زرقاء وشبّة، وفي حالات معينة سن ذيب. لقاء ذلك كان الشيخ يتلقى مقابلاً بسيطاً، ولا مانع أن يكون عينياً، مثل كمية من القمح أو العدس أو الزيت». (ص 20-23).

وكأن في الفكاهة نوعاً من الديمقراطية تساوي بين ماجد العدوان وحمدي مانكو والشيخ حافظ والشيخ سليم وأم عيسى وسمير التنير ووالده مفتش المعارف عبد القادر التنير وغيرهم. تصبح السيرة أشبه بما يسمى بالإنجليزية غاليري، أي مجموعة من الصور يجمعها فضاء مشترك. وكثيراً ما تذكرني **سيرة مدينة** بمؤلف تشوسر الشهير **حكايات كانتربري**، أو **حكايات الكاميرون** الشهيرة للكاتب بوكاشو، وفيها تحكي كل شخصية حكايتها، وفي النهاية تصلنا حكايات شيقة مختلفة، يكون الغرض القصصي قاعدة ترسو فوقها الحكايات وكأنها في نهاية المطاف حكاية واحدة.

ورغم أن عبد الرحمن منيف هو الذي يروي حكايات شخصياته، إلا أنه يفعل وكأنها هي التي تروي عن نفسها هذه الحكايات، إذ إنه يلتزم عدم التدخل في سير حياتها، بل ويراقب سيرها في الحياة دون أن يشعرها بوجوده، وهو يلتقط صورها. وفي المحصلة تصلنا هذه الشخصيات وهي تتمتع بواقعية أمينة تنبض بالحياة وتآلفها مع بيئتها المحلية البسيطة. وهذه مثلاً صورة الطحان وهي صورة مألوفة في ذلك الحين في المجتمعات المحلية المجاورة في بلاد الشام بأكملها، ولا بد وأن جيل عبد الرحمن منيف يذكرها جيداً.

«كانت المطاحن، أو بالأحرى المطحنتان الرئيسيتان: مطحنة المفتي ومطحنة ملحس، على طرف السيل عند الجسر. وكان يوم توصيل «الطحنة إلى البابور» يوماً حافلاً، إذ بالإضافة إلى ضرورة

استئجار حمار، وكان لدى عائلة الصبيحي، في جبل عمّان، حمير للنقل، من المناسب، بل من الضروري، أن يرافق الطحنة عدد كافٍ من الشباب الأقوياء، من العائلة أو الأصدقاء، لتحميل الشوال أولاً، ثم لتنزيله، وأيضاً لمشاركة الطحان في العمل، أو على الأقل للمراقبة، وغالباً ما يستغرق ذلك وقتاً غير قصير، بحيث يرجع الذين رافقوا الطحنة معفرين، وكأن الواحد منهم خرج لتوه من كيس الطحين!» (ص 76).

وعلى الرغم مما تعرضه **سيرة مدينة** من صورة للمعاناة بسبب إمكانات الحياة المحدودة، إلا أن صوت الروائي ظل مميزاً بالدفء والمرح والفرح، معتقداً أن الحياة البدائية ليست أمراً سلبياً، وأن لدى الكاتب القدرة على تخطي بؤس الظروف المعيشية التي تفرضها ظروف العيش البدائي. علق ريموند وليمز مرة على روبنسون كروزو قائلاً: إن الغربة التي وجد نفسه فيها روبنسون أثر تحطم سفينته على الجزيرة هي غربة طبيعية مألوفة تسببت بها الطبيعة، أما أن يعاني الفرد الغربة أو الاغتراب في المجتمع إثر حواجز اجتماعية أو سياسية أو قمعية، فهذا أمر ليس طبيعياً، والبون شاسع بين غربة طبيعية مقبولة وأخرى من صنع المجتمع ومرفوضة تماماً.

صوت عبد الرحمن منيف في **سيرة مدينة** يتميز بالدفء، لأنه يروي عن بيئة حميمة ليس له عداء من أي نوع بينه وبينها، لذلك تصل إلينا السيرة بكل هذا الانسياب الدافئ الذي يخلو من التوتر حتى عندما خرج النهر في جبل عمّان عن طوره وأوقع الخراب في المدينة الوادعة، ردت الجدّة على كل ما أحدثه من أضرار بحكاية الطوفان وسفينة نوح الأزلية. ومن باب التوضيح أو أن أقتطف جزءاً من حكاية الجدة وهي تروي قصة الأزل على الصغار وكأنها تتيمن بسنة شهرزاد في الحكي الخلاص:

«روت الجدة تلك الليلة:

يقولون، والعهدة على من قال، ولكن أريدكم بمفتاح الكلام تقولون ألف صلاة على النبي المصطفى المختار، محمد. . .

تتوقف، تمهل الصغار أن يرددوا ما طلبت منهم، ثم تتابع:

يقولون. . قبل ما يصير الطوفان، قال ربنا سبحانه وتعالى لنوح: ابنِ سفينة يا نوح، ابنيها زين وبالعجل. رد نوح: يا ربي أنا قاعد هنانا ومرتاح، قعدتي زينة بالفي والمي، وين تريد تهجولني. وين تريد مني أروح؟ قال له ربنا: أقول لك ابنِ سفينة يا نوح ولا تخالف أمري، أسمعت؟ رد نوح وقال: أمرك يا ربي. قال له الله: اترك كل شيء وانجُ بروحك، خلّص حياتك، لأن قومك فسدوا وأنا غضبت عليهم، واحمل في السفينة بذرة كل حياة. قال نوح: أمرك يا ربي. قال له سبحانه وتعالى: لازم تكون السفينة قوية ولازم يكون طولها مثل عرضها، وقال له: قيّرها زين يا نوح، تسمعني؟ رد عليه نوح: راح اسوي مثل ما أمرتني يا ربي، بس شاقول لأهل المدينة، للناس، لجماعتي؟ قال له الله: قلهم ما اقدر أعيش في مدينتكم بعد اليوم لأنكم كفرتم وصرتم مو خوش أوادم.

عمل نوح مثل ما قال له ربه. جهز السفينة، وقيَّرها، وحط فيها المرادي والمونة، وقبل ما يركب ويشيل قال لروحه: لازم نودع الجماعة. ذبح وعزم الناس، عزمهم كلهم، وبعد ما أكلوا وشبعوا، ومسحوا السمن بلحاهم، وحانت الساعة، قال نوح لجماعته، أنا مفارقكم يا جماعة، مسلم عليكم وفي أمان الله.

ركب نوح بالسفينة وشال وياه أهله وقرابته والمخلوقات اللي وصاه الله بيها، وركّب اللي عاونوه. ولما جاء الليل قفل السفينة ونام». (ص 136-137).

وكأن عبد الرحمن منيف هنا يقبل تعليق ريموند وليمز إن ما يبدو

اعتداء من الطبيعة ليس عداء، بل العداء والاعتداء هو ما يسببه بنو البشر لبعضهم البعض. ويظل التواصل بين الإنسان وبيئته هو الأصل في كل علاقة عند عبد الرحمن منيف الإنسان الفنان.

وبيئة عبد الرحمن منيف الحميمة ليست شرقي النهر بل غربيه، وهو يؤمن إيماناً قاطعاً أن الضفة الواحدة امتداد عضوي للأخرى وسجل فلسطين في الفصل السابع عشر قطعة أدبية لا يمكن أن تكون بهذا المستوى الفني الرفيع لو لم تكن نابعة من (عمق الجوارح وأنقى العواطف). هذا بعض ما يرد في الفصل المذكور:

«من المشاهد المألوفة في عمان خلال فترة الأربعينات: تلال البرتقال اليافاوي التي كانت تتكوم في سوق الخضار، وفي أمكنة عديدة أخرى، أثناء فصل الشتاء.

فحين تصل الشاحنات من فلسطين، وتفرغ حمولتها من البرتقال، كان يفوح السوق بشذى رائحة لذيذة تولِّد النشوة، كما كان اللون الأصفر الذهبي يغمر كل شيء. ورغم الكميات الهائلة التي تصل، فمن يرى مشهد المشترين ـ وكان البرتقال يباع بالعدد ـ يخيّل إليه أن الناس لا يأكلون سوى البرتقال، خاصة وهم يحملون كميات كبيرة منه إلى بيوتهم.

ومن ذكريات تلك الفترة أن الهدايا التي تحمل إلى المرضى بشكل خاص: حبات من البرتقال في غير موسمه. وفي مباريات الكرة، كان البرتقال يوزع على لاعبي الدرجة الأولى بعد الشوط الأول، وكان يعتبر أهم من المشروبات الغازية. أما النسوة، حين يذهبن إلى حمام السوق، فكن يحملن معهن البرتقال كفاكهة أساسية، وربما وحيدة.

حين ترى الجدة الكميات الكبيرة من البرتقال تصل البيت تنظر إليها بفرح. تتناول حبة، تفركها بقوة حنونة، تشمشمها، تماماً كما تشمشم الأم وليدها، وقبل أن تأكلها، تهز رأسها مرات وهي تتذكر،

وفي هذه الرحلة تسافر، تضحك، يغيم وجهها. كانت في كل مرة ترى البرتقال تسأل، تحدث نفسها:

ـ ريحة القداح ترد القلب، وماكو بالدنيا، إذا الله ما كذبني، مثلها ريحة، فليش أهل عمان، مو مثل أهل بغداد، ما يزرعون البرتقال؟

ولم تنتظر، مرة واحدة، لتسمع الإجابة!

من الكلمات المبكرة التي دخلت إلى لغة الأطفال، لكن لم تكتسب معنى واحداً أو واضحاً: كلمة «بيارة». حين تُذكر الكلمة تقترن بالبرتقال، ولا شيء غيره. أما كيف تكون «البيارة»، ولماذا سميت هكذا، فكل إنسان يعرف ولا يعرف في نفس الوقت!

أما الميرامية والزعتر، أما الصابون والكنافة، أما البحر وجبل النار، فإنها مرادفات للضفة الأخرى من النهر. كانت بمجرد أن تذكر تولد سلسلة من التداعيات ليس لها نهاية. أما حين ترد كلمة «مجاهدين» فتشمخ في الذاكرة صور رجال ملثمين، يعيشون معظم الوقت في البرية، ينامون في المغاور، وعند أواخر الليل ينتقلون من مكان إلى آخر، لكي يحاربوا الإنكليز واليهود، الذين كانوا يطوقونهم من كل ناحية. كان هؤلاء الرجال من الشدة والبطولة وإنكار الذات بحيث يتمنى كل طفل، حين يكبر، أن يصبح مثلهم، واحداً منهم.

أسماء المدن، عبر النهر، كانت دائماً حاضرة وكثيرة، كما كانت مثيرة للخيال. وإذا غابت أسماء مدن في بعض الأقطار العربية، أو تداخلت، فإن أيدي جميع التلاميذ ترتفع حين يطلب المعلم تعداد أسماء خمس مدن في فلسطين. كانت تتبارى الأصوات وتتزاحم: القدس، يافا، حيفا، غزة، اللد، الرملة، عكا، صفد، رام الله، الخليل.. ويوقف المعلم التلميذ الذي اندفع دون توقف، ليسأل غيره، وكان لدى كل تلميذ أسماء إضافية جديدة!

كانت فلسطين أكثر من مجرد أرض وبشر، إذ هي في ذاكرة كل فرد عربي مجموعة من المعاني والرموز والدلالات، تراكمت وترسبت عبر أجيال عديدة متلاحقة، وهي تعني لكل واحد، بالإضافة إلى الشيء المشترك، شيئاً خاصاً، قد يكون غامضاً أو مختلفاً، لكنه شديد القوة والتأثير.

كما كان موضوع فلسطين مقياساً في الحكم على الأشخاص والمواقف، وأيضاً امتحاناً للقوة والخوف والضعف والتقدم وسلامة الاتجاه.

اللغة التي تستعمل في الحديث عن هذه القضية مزيج من الصوفية والخيال والواقعية المباشرة، وفي بعض الأحيان لا تخلو من خفة أو رثاثة، ربما لأنها شديدة الوضوح، بحيث لا تتطلب إقناعاً من أي نوع، تماماً كمن يتحدث عن الماء والهواء». (ص 225-226).

سيرة مدينة تجعلني أتساءل: لو قدر لعبد الرحمن منيف ألا يواجه بيئة معادية ليكون في حل من التعرض إلى واقعها شخصياً وفنياً لربما طلع علينا بحصاد مختلف قبل وبعد هذه السيرة. ولا يعني هذا أن ذلك الحصاد على سبيل الفرض سيكون أوفر حظاً من الناحية الفنية، ولا يعني هذا أنني تخليت عن ملاحظة فرجينيا وولف أن الرواية لا يحددها موضوع معين، بل إني أعتقد أن الكاتب عندما يكتب عن بيئة معادية له خصوصاً بيئة ذوي القربى، فإن جزءاً كبيراً من طاقة الكاتب الفنية لا بد وأن تستهلك أو تضيع سدى أثناء عملية تحويل المادة الخام إلى فن. فالفنان هو أيضاً إنسان يظل في حاجة ماسة ربما أكثر من غيره إلى قدر معقول من الحماية والمحافظة على حقوقه. صحيح أن التوتر بين الواقع والفن ضرورة تفرضها طبيعة الفن ولكن حدة التوتر ربما تكون ضارة في المحصلة النهائية، خصوصاً عندما يكون رصيدها عداءً لشخصية واعتداءً سافراً على حقوقه. وبحمد الله صمد عبد الرحمن

منيف، صبر فكتب، حتى عندما كانت البيعة لمعاوية منطلقاً رئيسياً للكتبة. وتظل الموهبة هي الخلاص.

عندما أُلقي القبض على ازرا باوند في أعقاب الحرب العالمية الأولى ووقع أسيراً في أيدي جيش الحلفاء بالقرب من بيزا بإيطاليا واحتجزه الجيش بضعة أسابيع في كوخ من حطام الطائرات وفي جو غاية في السوء، حر شديد في النهار، وبرد قارس في الليل، كتب باوند أروع ما كتب في الشعر الإنجليزي تحت اسم أناشيد بيزا، إذ كان مطلبه الوحيد وهو في الحجز آلة كاتبة وأوراق بيض. وجهت إليه تهمة الخيانة العظمى، وكان من المفروض أن يمثل أمام المحكمة في واشنطن للسير في إجراءات المحاكمة، لكن أهل الخير أمثال إليوت نجحوا في تدبير آخر يجعل حكومته الأمريكية تنظر إليه على أنه كان مختلاً عقلياً (عندما كان يذيع بياناته ضد أمريكا واشتراكها في الحرب العالمية الثانية) مما يجعله بحاجة إلى مصحة عقلية، وهكذا تم حجزه في مستشفى سانت اليزابيث في واشنطن لسنوات طويلة، وأفرج عنه بعدها أيضاً بجهود أصحاب الخير التي تضافرت لتبرئته. المهم أنه كان طيلة المدة يحتفظ بجواز سفره الأمريكي ومات وهو يحمله. وكذلك زوجته دوروثي شكسبير. أما ابنه عمر باوند فهو يحمل جنسية والده الأمريكي ويعيش الآن في أمريكا بجواز سفر أمريكي. أليس عبد الرحمن منيف مقارنة أقل حظاً من بني البشر، إذ يعيش محروماً من جواز سفره.

وعودة إلى **سيرة مدينة**، لقد كان عبد الرحمن منيف موفقاً إلى أبعد الحدود وقد جعل السيرة تقتصر على الأربعينات منوهاً إلى أن عمّان تغيرت سحنتها، إن صح التعبير، بعد حرب الثماني والأربعين خصوصاً بعد هجرة الأشقاء إليها، إذ كان لا بد من تحويل الأرض الزراعية الخصبة إلى عمارات شاهقة يأوي إليها الناس، وما زال بعض

الأراضي المنتشرة هنا وهناك والتي لم تنلها يد المنون، تنتج الخيرات، خصوصاً في فصل الصيف، وتذكرنا بما كانت عليه عمّان في الأيام الغابرة، وكم يتمنى المرء لو بقي الجزء الأكبر من الأراضي على حاله صالحاً للفلاحة والزراعة الصيفية على الأقل.

أقول ان عبد الرحمن منيف أحسن صنعاً وقد جعل السيرة تقتصر على الأربعينات، ولو فعل غير ذلك لربما احتاج أن يسميها سيرة مدينتين ولربما وقع في حرج أشبه بما وقع فيه ديكنز، وهو محاولة فرض وحدة عضوية على زمنين وتاريخين مختلفين لا يقبلان الانسجام ولا يقبلان الاستمرارية أو الوئام.

تظل **سيرة مدينة** ذاكرة جميلة للتاريخ، لم يكتبها عبد الرحمن منيف بشغف الرومانسية التاريخية التي شكلت هاجس الكتابة عند ديكنز، بل روح البساطة والامتنان لمكان ترعرت فيه طفولته لتذكره على الدوام بالمكان الآخر الذي شاب فيه شبابه قبل الأوان.

سيرة مدينة سيرة جيل عبد الرحمن منيف في المنطقة بأسرها، ومن يقرأ هذه السيرة من هذا الجيل يشعر بكل جميل للروائي الموهوب الذي استطاع أن يروي بدقة سجلاً كاد يذهب مع الريح لا سيما أن الزمن والظروف المعقدة سارعت بطمس هوية المكان. والذي يدعو إلى الإعجاب عند قراءة هذه السيرة هو قدرة عبد الرحمن منيف الروائية، التي وظفها لإخراج هذه السيرة، وكأنها رواية متخطياً سحب الإنشاءات التي أسدلت ستارها إلى الأبد على مدينة عبد الرحمن منيف. وقد بدأ إسدال الستار برحيل الجدة وكأنه ناقوس خطر، وهي نهاية تذكر بالبداية في **سيرة مدينة**. وفي البداية يدق ناقوس خطر الموت وفي النهاية ناقوس الرحيل: فكلاهما يومئ إلى أزلية الغياب أو التغيّب عن دنيا كانت في يوم من الأيام معاشاً للورى وللجدة التي كانت قلب المدينة. ما الفائدة من سيرة مدينة أخرى بلا قلب؟؟

ذكرت لي سميرة قعوار التي قامت مشكورة بترجمة **سيرة مدينة** إلى الإنجليزية أنها نذرت نفسها لترجمة السيرة بعيد قراءتها الأولى، إذ إنها كانت تتوق دوماً إلى معرفة أسرار المدينة التي عاشت طفولتها على تخومها، وسمعت روايتها نتفاً من الذين عاشوا حياة تلك المدينة. وما إن وصلت إليها الصورة كاملة حتى بادرت بشوق إلى تحويلها إلى اللغة التي تعلّمتها وكأنها لغتها الأولى. وعند قراءة السيرة مترجمة تظن أنها كتبت بالإنجليزية، رغم أن عبد الرحمن منيف لا يكتب إلا بالعربية. لكن الصورة المتقنة في الأصل، كما أكدت سميرة، كانت خير دعم لها وهي تنقل الصورة من لغة إلى أخرى.

سيرة مدينة ذاكرة تتحدى النسيان، ولا أعتقد أن عمّان ستحظى بصورة مماثلة على الأقل في المستقبل القريب. ولو نشرتها دار الهلال، على سبيل المثال، لوضعت تحت العنوان بخط صغير «رواية». فهي مؤهلة لهذه التسمية أكثر بكثير من نجوم أريحا. لكن نجمها ونجم راويها سيظل ساطعاً بدون تسمية إضافية في سماء تتخطى حدودها الزمان والمكان.

البنية الكلية لمشروع منيف الروائي وإشكالية العالم الداخلي للإنسان

ناصر صالح(*)

«وطويلاً سيظل قومي يحبونني
فقد هززت بقيثارتي المشاعر الخيرة
وتغنيت ممجداً الحرية في عصري العاتي
وناديت بالرحمة على المقهورين»

بوشكين

تمر الأمم والشعوب بحالات كثيرة، وقد تغفل عن أعمال مبدعيها الكبار لفترة من الزمن تطول أو تقصر، خاصة حين تغترب عن ذاتها، ويحجب السطحي والغث جوهرها وأنبل ما فيها؛ لكنها لا يمكن أن تنسى أبداً، إذ إن هذه الأعمال تظل تغذي مخزونها الروحي باستمرار، فهي أشبه بروافد عميقة تتشعب وتتسرب على مهل في نفوس الأجيال المتلاحقة، وتخلق تراكمها في الوعي جيلاً بعد جيل، ويظهر أثرها الكبير كجزء أصيل من كينونتها وهويتها. فطويلاً سيظل الشعب الروسي يتذكر بوشكين، ودستويفسكي، وتولستوي. .إلخ، ورغم الكثير من المحن والانكسارات الكبيرة التي مرت بها الأمة الروسية، وما تعانيه

(*) كاتب من عُمان.

حتى الآن من اغتراب وتشتت؛ فسيظل مبدعيها الكبار جزءً أساسياً من هويتها ووعيها، وباعثين لها للتجدد والتقدم. كذلك سيظل عبدالرحمن منيف أحد المبدعين الكبار الملهمين للأمة العربية، وسيبقى عالمه الروائي بما يشف عنه من طاقات جمالية وقيم إنسانية عظيمة، وما ينيره من أعماق قصية لإشكالات الإنسان العربي في صراعه مع السلطة بشقيها الاجتماعي والسياسي؛ منبعاً للتنوير، وجسراً أساسياً للنهضة والتقدم. خاصة وأن منيف - مثل كل الفنانين الكبار- جعل الإنسان موضوعه الرئيسي، وهز بقيثارته المشاعر الخيرة، ومجد الحقيقة والحرية والعدالة في عصره العاتي، وكان مبدعاً خلاقاً، استطاع أن يبدع فناً حقيقياً يضج بالروح والحياة.

لقد ساعدت عوامل كثيرة على تشكل مشروع عبدالرحمن منيف الروائي، وتحديد مساره الإبداعي. فهو ابن أكثر من مدينة عربية، والده من نجد وأمه من العراق، ولد في عمان، ودرس في بغداد ثم في القاهرة. التحق بالعمل السياسي في بواكير حياته ضمن تيار كبير يسعى للتغيير والتحرر، واستغرق في العمل السياسي تماماً، حالماً بالوطن الحر والمستقبل المشرق. وعاش وتنقل بين أكثر من مدينة عربية. وكان العالم العربي بأكمله مدار همه واهتمامه؛ إلى أن وصل -كما يقول- إلى «طريق مسدود»، وتكشفت له ضحالة الفكر السياسي، وفساد القيم الفاعلة التي تحكم منظومته بالرغم من شعاراته الكبيرة؛ فاستقال من العمل السياسي باكراً، منتصراً للمثقف النزيه والصادق في داخله، ومتمسكاً بقيم الصدق والحق والعدل والحرية، والتي كلفته سحب جواز سفره، والإبعاد عن وطنه. لكن عبدالرحمن منيف المحروم والمنفي من الوطن خلق وطنه البديل، وعالمه الأجمل، أمسك قلمه وأبدع عالمه الفني المتخيل، الذي يمتد من (الأشجار واغتيال مرزوق) روايته الأولى، وحتى (أرض السواد) روايته

الأخيرة، وعبر أرجاء هذا العالم الكبير والشاسع نتعرف على القرى والمدن والبلدان، ونكتشف الطبيعة في تنوعها وغناها بالأشجار والنباتات والكائنات الحية. نتوقف لنشرب من مياه العيون والأنهار، أو نسافر مع الغيوم والطيور والأحلام، وأحياناً نتمتع بخفقات النسيم العذبة، ورائحة التربة والأرض، خاصة حين ينتشر شذاها الفواح ممتزجاً بالأمطار الأولى، أو نترحل بين رمال الصحراء بحثاً عن البدايات والنهايات. وقد نتعلق إعجابا ومحبة بكائنات لطيفة وجميلة مثل الكلب وردان رفيق زكي نداوي وسميره في رواية (حين تركنا الجسر)، وسلطان حمار الياس نخلة الذي يلهمه الطريق إلى بيت حبيبته حنة في رواية (الأشجار واغتيال مرزوق)، أو مهيوب حصان بدري المفجوع بصاحبه وهو يركض في طرقات ذلك اليوم الحزين من أيام (أرض السواد)، متجولين عبر مدن وأمكنة متخيلة، نلتقي فيها بعشرات الشخصيات الروائية التي يشعر الإنسان بأنه يعرفها عن قرب، وأنها أحياناً أكثر حياة من الكثيرين من حوله. وكأن منيف بهذا العالم الفني المتخيل خلق وطنه الإنساني الأرحب، ليحيا فيه دائما وأبداً مع شخصياته وأبطاله، مسافراً ومتنقلاً بين مدنه وأرجائه، وحالماً مع أهالي موران وعمورية وأرض السواد بوطن رحيم، يحفظ للإنسان كرامته وحريته، منتصراً بذلك لفضاء الحرية الواسع، على الأوطان التي غدت سجوناً لاغتيال الإنسان!.

التعدد والاختلاف

بإمكاننا ونحن نتأمل مشروع عبدالرحمن منيف الروائي أن ننظر إلى رواياته كعوالم متعددة ومنفصلة، فكل رواية هي منجز جديد، وعالم مختلف، وعبدالرحمن منيف أنجز روايات متنوعة في موضوعاتها وأساليبها ومعالجاتها الروائية، إلى حد أن كل رواية تتبدى

لنا وكأنها كون مستقل بذاته. فـ«مدن الملح» لا تعتبر نقلة نوعية في تجربة عبدالرحمن منيف الروائية فقط بل هي انعطافة كبرى في الرواية العربية كما يذهب عبدالرزاق عيد حيث يقول: «ولكن الانعطافة الهائلة التي يحققها (منيف) في (مدن الملح) التي يمكن القول - دون الخوف من تهمة إطلاق الأحكام- بأن الرواية العربية ربما لم تشهد عملاً بهذا الامتلاء منذ ثلاثية نجيب محفوظ. هذا العمل أربك النقد، وجعله يتلجلج حاملاً قلقه وتعثره في كيفية الأشكال التي عليه أن يقاربه أو يحاوره أو يواجهه بها»[1].

أما عن رواية (حين تركنا الجسر) فيقول جورج طرابيشي: «إن لم يكن فن الرواية العربي - وهو فن طارئ - قد أنجب بعد عملاقاً بحجم أرنست همنغواي، إلا أن طبعة عربية لرائعة من مستوى الشيخ والبحر هي رابعة روايات عبدالرحمن منيف: حين تركنا الجسر. وإن يكن الزمن الذي يفصل بين الروايتين يناهز ربع قرن، فإن ما يجمع بينهما بالمقابل يتجاوز الموضوع إلى البنية المورفولوجية بالذات.»[2]، ويضيف جورج طرابيشي: «وإن يكن عبدالرحمن منيف قد كتب بكتابته (حين تركنا الجسر)، أعمق رواية عن هزيمة حزيران؛ فهذا لأنه استطاع تماماً كما في (شرق المتوسط) تفريد العصاب الجماعي وتركيز جميع إحداثيات البناء الدرامي للرواية على نقطة التصالب بين مصير الفرد وبين مصير الجماعة.»[3]. وعن أرض السواد يقول ماهر جرار: «وهي

---

(1) عبدالرزاق عيد، معرفة العالم تعني إذابة صلابته، قراءة سوسيو- دلالية في «مدن الملح». الأهالي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 2002، ص9.

(2) جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت، 1985، ص9.

(3) نفس المرجع السابق، ص29.

رواية في غاية النضج، توالف بين المهاد التاريخي وعملية القص لتنسج بنية شعرية مشغولة بتقنية عالية، ولتقدم شخصيات الناس البسطاء المهمشين، مادة الحياة وصانعي التاريخ وشهوده. أعاد في روايته هذه خلق فضاءات بغداد والعراق القرن التاسع عشر، مستشرفاً مآلات ورؤى وحافزاً على الأسئلة الصعبة.»[4]، أما فيصل درّاج فيقول: «وواقع الأمر أن منيف، الذي انتقل من (السياسة) إلى سياسة الأدب، كتب حراً ما شاء أن يكتب، مكتفياً بثقافة عربية واسعة، دون أن يهجس بمحاكاة «الرواية الأخرى» أو أن يرى في الإبداع الأوروبي نموذجاً له. ويعطي عمله الكبير (مدن الملح) كما روايته (أرض السواد) مجالاً واسعاً لتأمل تقنيته الفنية، التي يستظهر فيها موروثاً ثقافياً عربياً، والتي تعمل أيضاً على إدراج هذا الموروث في البنية الروائية.»[5].

وقد سبق أن طرح عبدالله العروي في كتابه (الأيدلوجيا العربية المعاصرة) ملاحظات نقدية حول الرواية العربية، لا تزال - في تصورنا- جديرة بالاهتمام والنقاش، حين أشار إلى مشكلة غياب الموضوع في الرواية العربية، وأنها تخضع في العمق لمنطق الأقصوصة، ففي حين يمكن العثور بسهولة - حسب ما يقوله العروي- على موضوعات الرواية الروسية، والرواية الأمريكية، ورواية أمريكا اللاتينية المستخلصة من بنية مجتمعاتها وسياقات حراكها وتطورها، تعاني الرواية العربية من طغيان الموصوف على الموضوع، يقول العروي: «أية غرابة إذن إذا ألح علينا، كما ألح على غيرنا، مشكل الموضوع؟ يصف نجيب محفوظ القاهرة، الأحياء العتيقة، البورجوازية

(4) ماهر جرار، عبدالرحمن منيف والعراق: سيرة وذكريات، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء/ بيروت، 2005، ص123.

(5) فيصل درّاج، عبدالرحمن منيف ومساءلة التاريخ، مجلة نزوى، العدد الثامن والثلاثون، أبريل، 2004، ص21.

الصغيرة، المثقف الفقير، إلخ، إلخ.. هذا هو الموصوف، المادة الوصفية، حتى النقاش الفلسفي، هذا ما تلتقطه عين الكاميرا، لكن ما هو الموضوع؟ قيل: الزمان. هذا موضوع الرواية بما أنها رواية، فلا خصوصية فيه. قد يكون موضوعنا هو بالضبط ضياع الموضوع.»[6].

ويمكن القول إن عبدالرحمن منيف أحد الروائيين الذين برهنوا على قدرة الرواية العربية على التعامل الفني مع موضوعات وقضايا كبيرة، ومنحها خاصية النفاذ إلى بنية المجتمعات العربية لتحليل عناصر إخفاقها وتخلفها، واستكشاف آفاقها ومآلاتها المستقبلية، فهنالك موضوع السجن السياسي في رواية (شرق المتوسط)، وهزيمة الخامس من حزيران في رواية «حين تركنا الجسر»، وموضوع ظهور النفط وصدمة الحداثة في الصحراء العربية في رواية «مدن الملح»، وموضوع الحراك النهضوي في المجتمعات العربية المحكوم بجدلية التقدم والانتكاسات المتتالية في رواية (أرض السواد)، وغيرها من الموضوعات الهامة. وهو بذلك أسهم مع عدد من الروائيين العرب في ابتكار موضوعات خاصة بالرواية العربية تميزها عن غيرها، وقدم تجربة فنية متميزة في توظيف الموروث الحكائي، وتطوير أساليب السرد الروائي، وفي إيجاد هوية واضحة ومستقلة للرواية العربية.

الأنا الخلاق للمبدع

إذا كان عبدالرحمن منيف أبدع كل هذا الفضاءات الروائية المتعددة والمتباينة من عمل لآخر، وأوجد كل هذا التنوع والثراء في تقنياته الفنية، وفي أساليبه السردية وطرق معالجاته لمواضيعه الفنية من رواية لأخرى، إلى حد تتبدى معه رواياته وكأنها مناخات مختلفة،

(6) عبدالله العروي، الأيدلوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1999، ص22.

وفضاءات متفردة يستقل بعضها عن البعض الآخر، فهل يمكننا أن نجد تحت سطح هذا التفرد والاختلاف رابطاً من الوحدة والانسجام؟ هل يمكن أن نجد بؤرة جذب تشدها في فضاء كوني واحد، تتعدد كواكبه ومداراته لكنها تتكامل في حراكها الكلي لتشكل عالماً واحداً يتآلف رغم اختلافه، ويعاضد بعضه بعضاً عبر تنوعه؟.

كان هيغل يتحدث عن عناصر العمل الفني الواحد التي حققت وحدتها عبر انصهارها الحميم في الأنا الخلاق للمبدع[7]. فهل يمكننا في المقابل أن نوسّع دائرة النظر إلى مجمل أعمال الفنان أو الكاتب، وأن نبحث ما إذا وُجد بين رواياته، بموضوعاتها المتعددة وفضاءاتها المختلفة، امتزاجها وانصهارها بأعماق شعوره ولاشعوره. هل يمكن أن نجد تجانساً يشد هذه الروايات إلى بعضها البعض؟ هل هنالك نوع من التواصل والتكامل بين عوالمها وفضاءاتها، يجعلها بالرغم من اختلافها وتباينها مثل النهر الواحد الذي تتعدد منابعه وروافده لتكسبه عمقاً واتساعاً، وتنوعاً وثراءً؟.

إن مشروع عبدالرحمن منيف الروائي يعطي قابلية لقراءة كهذه، فهو في تدفقه المتعدد المتنوع، الواسع الفسيح أشبه بالنهر الكبير، منبعه كان (الأشجار واغتيال مرزوق) ومحطته الأخيرة، حيث الأرض الخضراء المنبسطة البالغة الخصوبة (أرض السواد)، هنالك حيث ترتوي الأرض بعذوبة المياه، وتتفتح أزهارها وأشجارها وثمارها، ويجد النهر مداه واتساعه ليروي الحياة بأكملها.

يستنطق دستويفسكي إحدى شخصيات روايته (الأبله) بفكرة، يبدو نسبتها للكاتب وتعبيرها عن فكرته الرئيسية أكثر من نسبتها للشخصية الروائية، إذ يقول (هيبوليت) الصبي الذي لا يتجاوز عمره الثامنة عشر،

---

(7) هيغل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1988، ص70.

والمعذب بفكرة الموت دون أن يبقى له أثر يخلده في الحياة: «سوف يقال إنني ربما أردت أن أعبر عن شيء ما، لكنني رغم كل رغبتي لم أظفر بأن «أشرح» ما بنفسي. ومع ذلك فإنني أضيف أن كل فكرة عبقرية، وإن كل رأي جديد بل وكل رأي جاد ينشأ في دماغ الإنسان، أقول إن كل شيء من هذا القبيل إنما يشتمل على بقية لا يمكن نقلها إلى الآخرين ولو وقف المرء على محاولة الإفصاح عنها كتباً بكاملها، أو ظل يقلب الأمر على وجوهه مدة خمسة وثلاثين عاماً. إن تلك البقية لن تخرج من رأسك بأي حال من الأحوال، بل ستظل باقية فيه أبد الآبدين. ستموت أنت قبل أن تستطيع نقلها إلى أحد، وربما كانت هي التي تشتمل على الشيء الجوهري من تفكيرك.»[8].

وهاهو ديستويفسكي قبيل وفاته بأشهر، يعيد في إحدى رسائله الفكرة نفسها تقريباً، ، فبعد أن أنجز كل هذه الأعمال وآخرها (الأخوة كرامازوف) يقول: «غالباً ما أكتشف بأسى أنني لم أوفَّقْ إلى التعبير عن جزء من عشرين مما كنت أريد، وربما أستطيع التعبير عنه. لكن ما ينتشلني من هذا العجز، هو الأمل المألوف في أن يمدني الله يوماً بالقوة والإلهام الكافيين، وأن أصل إلى مستوى من التعبير أكثر اكتمالاً، وأن أقوى باختصار، على عرض كل ما يضج به قلبي، وتزخر به مخيلتي.»[9].

إن الروائيين الذين يكتبون لدواعي طارئة، ويستمدون موضوعاتهم من الحياة والعالم الخارجي، ومن دوافع سطحية في نفوسهم، دون أن

---

(8) دستويفسكي، الأبله، الجزء الثاني، ترجمة الدكتور سامي الدروبي، دار ابن رشد، الطبعة الثانية، بيروت، 1985، ص133، 134.

(9) أندريه جيد، دوستويفسكي: مقالات ومحاضرات، ترجمة الياس حنا الياس، منشورات عويدات، الطبعة الأولى، بيروت - باريس، 1988، ص59.

تنصهر في وجدانهم، وتتحول إلى رؤية أصيلة في وعيهم، نادراً ما نجد لديهم مثل هذه العذابات المؤرقة حول التعبير عن دواخلهم، كما لا نستطيع أن نجد هذا الرابط الروحي بين عمل من أعمالهم والآخر؛ لأن موضوعات رواياتهم تتولّد بطريقة عرضية لا استجابة لإلحاح داخلي عميق في الذات، وهو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يعطي هذه الأعمال تجانساً مستمداً من وحدة الذات الكاتبة. أما أولئك الروائيين الذين يستبد بهم هاجس داخلي معذب، أو فكرة عميقة في الدماغ مقلقة ومؤرقة، حالة إنسانية لشعوبهم ومجتمعاتهم تخيم بهمومها عليهم، ولا تترك لهم طريقاً لإنقاذ أنفسهم والتوازن مع الحياة من جديد سوى بالكتابة، فهؤلاء نستطيع أن نجد لديهم هذه المعاناة الكبيرة مع الكلمة والكتابة، وهذا الطرق المتكرر لأفكار ملحة يعيدون طرحها وتكرارها من عمل لآخر، وعادة فإن مثل هذه المعاناة مع الكلمة والكتابة، وهذا التأمل والتمثل العميق للموضوعات داخل الذات، يولّد الإبداع العظيم. يقول عبدالرحمن منيف: «الحقيقة إزاء الحصار وخيبة الأمل التي عاشها جيلنا، بدأ كل واحد يبحث وبوسائل متعددة عن طريقة للتوازن مع هذا العالم، ومحاولة التأثير فيه، ولذلك أعتقد أن مسألة الضرورة النفسية التي أملت عليّ أن أمارس الكتابة، كانت ضرورة ملحة وقاهرة في بعض الأحيان. الإنسان إزاء المصاعب، والحصار الذي يزداد ويشتد كان مفروضاً عليه أن يبحث عن وسيلة تواصل مع العالم، عن وسيلة للمساهمة في عملية التغيير.. بالنسبة للكتابة الروائية، باعتبار أني أُمارسها، أعتقد أنها أولاً استطاعت أن تخلق لي نوعاً من التوازن، وبالتالي كانت ضرورة نفسية ملحة.»[10].

(10) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ والمركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2001، ص200.

الكلمات. . وعذاب الدواخل!

إحدى الإشكالات الرئيسية التي تعيد طرح نفسها باستمرار في روايات منيف هي إشكالية التعبير عن دواخل النفس الإنسانية ومشاعرها الحميمة، فالعالم الداخلي للإنسان واسع، وأحياناً لا تسعف الكلمات في التعبير عنه، فها هو الياس نخلة يقول لمنصور عبدالسلام: «في الصيف اكتويت بالنار. اكتويت بذكريات العنب والتين. تصور يا صاحبي. . في أيام آب يظلل الندى الشجر. كان بستاننا في ساعات الفجر الأولى، ونحن نقطف التين والعنب، يزخر برائحة لا يمكن أن تجدها في أي مكان آخر من هذا العالم. إنها رائحة خاصة، ليست رائحة الأشجار وليست رائحة الندى، إنها شيء لا أعرف كيف أسميه!» [الأشجار واغتيال مرزوق، ص155].

ويسجل منصور عبدالسلام في يومياته قبل أن يطلق الرصاص على صورته في المرآة ويسقط في الجنون: «ما أوسع عالم الإنسان وما أغناه، ولكنه عالم داخلي لا يمكن أن ينعكس إلى الخارج. أما الكلمات فإنها المرحلة التي جعلت الإنسان أكثر قدرة على العجز والغموض» [نفس المرجع السابق، ص339]. فالكلمات التي يفترض أنها وسيلة للتعبير تتحول بفعل عمق الأزمة والمعاناة الداخلية إلى وظيفة معاكسة! أما أزمة زكي ندواي (حين تركنا الجسر) فتكمن في كونه جندياً مهزوماً، استعاض عن معركته الخاسرة باصطياد الطيور، وملاحقة البطة الملكة، لكن الهزيمة الموجعة، هزيمة الخامس من حزيران، تسمم دمه وروحه، وتجعله ينفجر في هذيان محموم من الكلمات والشتائم، في رغبة يائسة لتعويض عجزه عن الفعل بالكلمات، وتطهير نفسه بالتقريع والإهانة والإدانة المازوخية، إذ تتفجر الكلمات والجمل التي ينطقها زكي نداوي بتفجّع وعويل يكشف تهشم الذات وتشظيها، ولكن الطاقات اللغوية الانفعالية المتفجرة التي تكتنف

الرواية من بدايتها حتى نهايتها ما هي إلا تأكيد على استحالة التعبير بالكلمات عن حجم الفاجعة التي حلت بروح زكي نداوي « كل شيء فيّ يعوي بالخيبة» [حين تركنا الجسر، ص67]، وأنه يحتاج إلى شيء آخر غير الكلمات «قلت في نفسي لما تدفقت الكلمات من لهاتي دون رغبة ودون وعي: مزمور مهترئ. ما أقوله الآن كلمات غبية تمزقها الريح، وفي النهاية تغدو كومة من التلوث المشين!» [نفس المرجع السابق، ص46]، ويعاني رجب إسماعيل (شرق المتوسط) طوال الرواية من عدم قدرته على التعبير باللغة عمّا حل به في السجن من تعذيب وإهانة، ويشعر أن الكلمات لا يمكن أن تنقل ما يحسه ويعرفه في داخله «أبذل جهداً أخيراً لكي أحاصرها، لكن إذا جلست إلى الطاولة الملتصقة بالحائط، أشعر أن ليس لديّ أية كلمات» [شرق المتوسط، ص203]، ثم يقول في موضع آخر بعد أن أرهقته فكرة التعبير عن تجربة السجن بالكتابة: «لا يمكن للإنسان أن يكتب كل شيء، فعذاب الكلمة أقسى من أن يتحمله إنسان بمفرده» [نفس المرجع السابق، ص233]. وتتكرر نفس الفكرة على لسان طالع العريفي: «كيف أستطيع أن أصل إلى بعض الكلمات التي تقول أي هول أصابني أية آلام نزلت بي، وأي جنون» [الآن.. هُنَا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص281]. والسؤال الحارق الذي يظل يؤرق عادل الخالدي وطالع العريفي طوال الرواية (الآن.. هُنَا أو شرق المتوسط مرة أخرى) هو: هل تستطيع الكلمة التعبير عن عذابات السجن وأهواله؟! وهل يمكن للكلمة أن تغير الإنسان وتدفعه لتدمير السجن؟!. وفي رواية (أرض السواد) يشعر القارئ طوال الرواية بأن هنالك حياة أوسع، وأحزان وآلام أكبر يحيل إليها السرد، ويؤمي بها توالي الحكايات والأحداث، ويعاضد هذه الإشارات «الميثاق المرجعي» للقارئ الذي يستحضر لديه على الدوام أثناء القراءة (أرض السواد) بدلاليتي الخصوبة والحزن،

واللتين منهما ربما أخذت هذه الأرض تاريخياً صفة السواد، لذلك تقارب الرواية موضوعها الكبير وهي تعرف ضمنياً استحالة التعبير عنه تماماً، فالحياة أكبر، والتاريخ لا تعد وثائقه وأحداثه وتفاصيله، كما أن كم الأحزان والقهر و«شلعان القلب» التي تخيم على قلوب الناس وأرواحهم يصعب على الكلمات أن تعبر عنها! لذلك تبدأ الرواية مع التاريخ من نقطة زمنية معينة بـ «وفاة سليمان الكبير» لكنها سرعان ما تفترق عنه، خالقة زمنها الخاص وشخوصها وأمكنتها وحكاياتها، وبذلك تصبح الرواية حياة فنية مستقلة، تناظر الحياة الواقعية، وتحاور التاريخ الحقيقي، معمقة مجراه وموسعة ضفافه وآفاقه، وهي تعرض التاريخ لا من خلال وقائعه وأحداثه كما جرت، بل من خلال انعكاس هذه الوقائع والأحداث على أرواح الناس الذين عاشوا في تلك الفترة، وتفاعلهم معها، وتأثيرها عليهم. وبهذا تصبح الرواية تاريخاً حقيقياً للروح البشرية، لذلك إزاء حجم المعاناة التي يعيشها العراق في تلك الفترة أو التي تنتظره في المستقبل، وهو التاريخ الذي يعرفه القارئ ويستحضره ضمنياً أثناء قراءته، تعبر الرواية عبر سياق السرد وتفاعل الحكايات والأحداث عن صعوبة التعبير باللغة والكلمات عن معاناة الناس في (أرض السواد)، وهو ما يوسع مدى تفاعل القارئ مع الرواية، ومحاولة استشفاف الفضاء الإنساني الواسع الذي يحيل إليه السرد، وتشير إليه اللغة، وتلمع إليه الكلمات، وبهذا تصبح الرواية حياة تفضي إلى حياة أكبر منها، ورؤية تفتح آفاقاً جديدة وعميقة لقراءة الحاضر والمستقبل، وقد يكون موت بدري، وتساؤلات سيفو التأملية ومنظوره للحياة الذي تغير بعد رحلة النهر، من المحطات التي تكشف الطريقة التي تفتح بها الرواية المجال للقارئ لاستشفاف الحياة والمشاعر الإنسانية الحارقة في الداخل، والتي لا يمكن لأي كلمات أن تعبر عنها!

أما (مدن الملح) فهي بقدر ما ترصد التحولات الكبرى والتصدعات العميقة التي حدثت لمجتمعات النفط؛ فإنها ترثي أيضاً عالماً قديماً انقضى إلى غير رجعة، وتصور معاناة الناس البسطاء الذين اقتلعوا كالأشجار من جذورهم. وأحداث الرواية وفصولها غاصة بالحنين الموجع إلى الأمكنة الرحم، والشعور المضني بالفقد الذي لا تلم به لغة، ولا تعبر عنه كلمات، وما معاناة أهالي وادي العيون الذين طردوا من جنتهم وشردوا في الأراضي الغريبة، ومحاولاتهم اليائسة لاستعادة حياتهم القديمة بالكلمات، والغناء أحياناً، إلا أحد الشواهد على عذاب الدواخل الذي لا تشفيه الكلمات.

يستخدم منيف صيغة استفهامية للتعبير عن أحزان متعب الهذال «أية أحزان استبدت بمتعب الهذال في الصحراء الملعونة خلال يومين وليلتين حين كان عائداً إلى وادي العيون؟ أية لحظات أسى سيطرت عليه وربما دفعته إلى الغناء أو البكاء؟» [مدن الملح، التيه، ص93]. إن صيغة الاستفهام هنا تجعل اللغة تتحول عن وظيفتها الوصفية والإخبارية المباشرة إلى أسئلة تحفز ذهن القارئ، وترهف مشاعره العاطفية، وتشحذ حواسه لمحاولة استبطان طوفان المعاناة المتفجرة في دواخل متعب الهذال، والذي تعجز اللغة عن وصفه، وعجز اللغة والكلمات هنا ما هو إلا إشارة ضمنية دلالاتها هي عظم ما ينطوي عليه الموقف من مشاعر متدفقة يموج بها عالم داخلي لا ضفاف له.

الذاتي والموضوعي

إن الإشكالية التي يعاود منيف طرحها في مجمل أعماله حول اتساع المعنى داخل الإنسان وضيق العبارة عن توصيفه إنما تكشف بالدرجة الأولى عن معاناته الداخلية ككاتب تجاه الهموم الوطنية التي

تعذبه، فمنيف أولاً - وهذه مسألة ينبغي أن نضعها بعين الاعتبار- من الكتّاب الذين تداخل الهم الذاتي لديهم مع الوطني إلى حد يصعب الفصل بينهما. ولذلك فإنه بمقدار ما يصور معاناة الإنسان في المجتمعات العربية، إنما يعبر أيضاً عن معاناة شخصية يعيش الكاتب - لأنه أيضاً منفي ومحروم من جواز السفر- قسوتها وآلامها المضنية بشكل يومي، وهو ما يجعل القضايا والموضوعات الإنسانية الكبيرة التي تعالجها روايات عبدالرحمن منيف نابعة من الذات الداخلية للكاتب أكثر مما هي مستمدة من الخارج، أو بعبارة أخرى إن هذه الموضوعات والقضايا انصهرت داخل الذات الكاتبة من خلال التجربة، وامتزجت بها عبر تأملها وتمثلها في الوعي والمخيلة، حتى تبلورت عن رؤية داخلية يلتحم الذاتي فيها بالموضوعي كروح واحدة لا انفصام لها، مما يجعل التعبير عنها مصحوباً غالباً بالمعاناة، واللوعة، والأحزان، التي تعيشها الذات المبدعة أو تستحضرها أثناء الكتابة، وهو ما يمنح روايات منيف هذه الطاقة الروحية والشعورية الكبيرة، والدرجة العالية من المصداقية الفنية، ويصّعد فيها باستمرار هذا السؤال عن قدرة الكلمات على التعبير عن أغوار الحالة الإنسانية، ولعل هذه المعاناة مع الكلمة، والرغبة في تطويعها للتعبير قدر الإمكان عن عذاب الدواخل وعوالمها الفسيحة هو الحافز الأساسي الذي ألح على منيف التجريب الكبير والواسع الذي مارسه على صعيد اللغة السردية، وتعدد الأصوات الروائية داخل أعماله، والرغبة الدائمة في استكشاف طرق جديدة في التعامل مع الكلمة الروائية، والتنويع الكبير في طرائق السرد وأدوات التعبير المختلفة، بما في ذلك توظيف الموروث الشعبي بشكل كبير داخل بنية السرد، بما يتضمنه من حكايات وأغاني وحكم وأمثال شعبية، والذي يمكن اعتباره الأغنى ربما على صعيد الرواية العربية.

الفرد والسلطة

لقد شكل العالم الداخلي للإنسان محور اهتمام أساسي في أدب عبدالرحمن منيف، فموضوعاته الروائية المتعددة التي عالجها في مختلف رواياته، تركز بؤرة اهتمامها على الكيان الداخلي للفرد، لاكتشاف صوته الخاص، وأشواقه وأحلامه، وتصوير إشكالية علاقته مع مشكلات مجتمعه وعصره. ويمكن القول إن إشكالية التعارض، والتناقض بين أشواق الإنسان الداخلية وأحلامه الحرة وبين قمع المجتمع وقهر السلطة، تكاد تكون الموضوع الرئيسي الذي يعاود حضوره وتجليه بأشكال مختلفة في معظم روايات منيف، فهي الإشكالية المحورية التي تعالجها رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) كما أنها حاضرة بقوة في رواية (حين تركنا الجسر) ورواية (النهايات)، و(شرق المتوسط)، و(شرق المتوسط مرة أخرى)، و(عالم بلا خرائط) و(مدن الملح) و(أرض السواد)، وما يفاقم حدة هذا التعارض والتناقض أن ميدان صراعه الضاري يحدث داخل النفس قبل أن ترشح أزمته للخارج، على اعتبار أن الإنسان يحمل في داخله هذا المجتمع القامع والسلطة القاهرة، ويتمثلهما في أعماقه عبر قيم الطاعة والولاء التي شكلته، وأصبحت جزءً منه. ومن هنا تتبدى إشكالية العالم الداخلي للإنسان بأغوارها النفسية العميقة، إذ يصبح الكيان الإنساني ممزقاً ومعذباً بين ما يريد وما يراد له، فزكي نداوي (حين تركنا الجسر) -على سبيل المثال- لا تكمن أزمته في أن مجتمعه هزم في المعركة، بل في أن الهزيمة تسري في دمه!، لذلك تتحول نقمته على مجتمعه إلى إدانة للذات وتقريع وشتائم لها، ورغبة في إنزال أقسى العقوبات بها؛ لأن الذات تحمل في داخلها هذا المجتمع المهزوم، ولأن العطب الذي يشلها في الداخل إنما هو انعكاس للعطب الخارجي الذي يشل المجتمع بأسره. .غير أنه وسط الركام وتحت الرماد ثمة جواهر نفيسة،

وجذوة من الحرية والكرامة. ولذلك تبحث روايات منيف عن العالم الداخلي للفرد، تستكشف أشواقه وعذاباته، وصراعه مع القوى القاهرة والمتسلطة التي تصادر أحلامه، وتنفي ذاته الحرة، ولا تريد الاعتراف به ككيان فردي موجود.

إن الفرد هو صانع الحضارة وأساسها، وهو القوة الحقيقية الفاعلة والمؤثرة للنهضة والتقدم، وإزاء قوى القمع الهائلة التي تسيّج المجتمعات العربية وتشل حراكها، كان لا بد لمنيف أن يبحث عن قوة مناقضة، قوة متحركة بديلة بإمكانها أن تزيح ثبات النظم السلطوية وتحجرها، وبالتالي فإن شخصية الفرد المتمرد على قيم الجماعة، والمحتج على منظومة السلطة المعطلة للذات، هي البديل الحقيقي للمواجهة والتغيير، فكان لا بد من اكتشاف العالم الداخلي للإنسان، وتصوير غناه وخصوبته، والتعبير عن قلقه وأحلامه وأشواقه، والإصغاء إلى صوته الداخلي الرخيم الحزين باعتباره النقيض تماماً لصوت السلطة وخطابها، وبهذه الطريقة يحفز أدب منيف القوى الوضاءة داخل الإنسان، ويصقل حساسيته تجاه الجمال والحب والعدل والحرية، ويدفعه للتعبير عن صوته والإسهام في التغيير. ولعل عامل الالتحام بين هذه الإشكالية الرئيسية في أدب منيف وبين ذاته ككاتب هو أنها أيضاً إشكاليته الذاتية الملحة التي رافقته طوال عمره، لأنه اختار أن يظل فرداً حراً، وبالتالي كانت حريته واستقلاليته وصراعه من أجلهما موضوعاً ذاتياً يعيد التأمل فيه باستمرار، مولّداً فكراً ورؤية روائية عميقة وعريضة، لا تقتصر على رصد التصدعات العميقة داخل الذات بل تسبر أغوار المجتمع أيضاً، وتكشف وسائل السلطة وممارساتها، وتفضح هشاشتها البنيوية.

إن هذه الإشكالية المنصهرة في أعماق الأنا الخلاق للكاتب، يعاد معالجتها بأشكال مختلفة من رواية لأخرى، لكن طبيعة الامتزاج بين

الذاتي والموضوعي، يمنحها حضورها المكثف وطابعها الروحي الخاص، ويخلق رابطة نفسية داخلية عميقة بين روايات منيف تشدها في اتصال وحوار فيما بينها، وكأن (شرق المتوسط) تكمل ما قالته (الأشجار واغتيال مروق) عن السجن السياسي ولم تتوسع في التعبير عنه، و(حين تركنا الجسر) تضيف إلى (شرق المتوسط) مقولة مفادها أن السجن ليس هو الجدران الأربعة التي يُحبس فيها الإنسان، ويتلقى الجلد والعذاب المرير من سجانيه؛ بل هنالك أيضاً السجن الأكبر الذي يحمله الإنسان بين ضلوعه، وأن عذاب هذا السجن أشد وأمر. ورواية (النهايات) مرثية للجمال الذي افتقدته روح الإنسان حين حلت عليها لعنة المدينة المشوهة، و(مدن الملح) هي الجغرافية الواسعة، والفضاء الروائي الذي يحتضن كل ما سبقه من روايات، وكأنه يعيد ترجيعاتها الحزينة، ويوسع رقعتها الروائية، ويفتح أمامها الآفاق الواسعة للبحث والتأمل، و(أرض السواد) فضاء روائي آخر يختلف من حيث الزمان والمكان؛ لكن في قاعه الحكائي العميق تتردد موسيقى شجية، أنغام حزينة حنونة، تشدنا لا شعورياً إلى روايات منيف السابقة. وكأن هنالك مناجاة عميقة وسرية بين كل رواية وأخرى، يجعلها تتكامل في التعبير عن فكرة كلية محورها العالم الداخلي للإنسان، وفضاؤها المناخ السلطوي الذي يعيش فيه. وعبر هذا الصراع الصاخب المتوتر بين الداخل والخارج نرى كيف تتجلى في المصائر الفردية للشخصيات الروائية مشكلات مجتمعها وعصرها.

هل حصل هذا التوافق لاشعورياً أم أن عبدالرحمن منيف أراد - بمكر روائي ربما- أن يؤكد على تكامل عالمه ومشروعه الإبداعي. خاصة وأن أي رواية من رواياته لا تنتهي وإنما تنفتح على الرواية اللاحقة التي تليها؟!

إشارات لوحدة الفضاء الروائي

هنالك إشارات على أن منيف أراد أن يقول لنا أن رواياته هي عوالم متصلة ببعضها، فمدينة (موران) التي عايشنا نشأتها وتطورها في رواية (مدن الملح) نفاجأ بها موجودة أيضاً في رواية (الآن. . هُنَا أو شرق المتوسط مرة أخرى)، فهنالك مدينة اسمها (موران) ذاق فيها (طالع العريفي) مرارات السجن وأهواله، أما مدينة صديقه (عادل الخالدي) التي اسمها (عمورية)، فإنها تثير فينا التساؤل حول ما إذا كانت هي نفسها مدينة (عمورية) التي عرفناها جيداً في رواية (عالم بلا خرائط)؟! هل هي (عمورية) بعد سنوات من رحيل (حسام الرعد) عنها؟ وهل تحليل عادل الخالدي لما انتهت إليه (عمورية) من قبح وتشوهات طالت روح الإنسان، إنما هو استكمال لما ألمعت إليه، وتنبأت به (عالم بلا خرائط) منذ سنوات طويلة؟! وأي (وردان) يعني طالع العريفي حين يقول: «لم يعلمني هذا العناد أي إنسان. . لقد تعلمته من وردان! ووردان لما بدأت العلاقة بيننا كان لا يزال كلباً صغيراً كالدمية، كان لا يعرف حتى العواء.» [الآن. . هُنَا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص209]، هل هو (وردان) كلب (زكي ندواي) في رواية (حين تركنا الجسر)؟!

وقرية (الطيبة) التي عايشنا فيها عذابات الياس نخلة (الأشجار واغتيال مرزوق)، ومعاناتها من الجفاف بعد أن قطع أهلها الأشجار واستبدلوها بالقطن، ما علاقتها بقرية (الطيبة) التي تحكي لنا رواية (النهايات) قصتها مع القحط والمطر؟ ولماذا في (الآن. . هُنَا أو شرق المتوسط مرة أخرى) نفاجأ بأن الجلاد سالم العطيوي تعود أصوله إلى قرية (طيبة الوادي)؟ هل هي نفسها بلدة الطيبة أم قرية تجاورها؟ وهل بعد الياس نخلة (الأشجار واغتيال مرزوق)، وعساف (النهايات) لم تعد الطيبة تنجب سوى السجانين من أمثال سالم العطيوي؟

ويسجل منصور عبدالسلام في يومياته: «لا تنس أن تحضر لي جرائد يا رجب. أحضر لي عشر جرائد. لا يهم أن تكون جرائد هذه السنة أو جرائد السنة الماضية. أريد أن أقرأ أخبار الناس! وضحك رجب ولم يسألني أي جرائد أريد» [الأشجار واغتيال مرزوق، ص342]. وأيضاً « آه لو أوصيت رجب أن يحضر لي بعض الكتب، ولكن ماذا تفيد القراءة؟» [نفس المرجع السابق، ص343]، وأيضاً: «قرأت في الجرائد التي أحضرها رجب في الأسبوع الماضي أن حوادث شغب وقعت في الوطن» [نفس المرجع السابق، ص245]. والسؤال الذي يثيره اسم (رجب) في رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) يتعلق بما إذا كان هو نفسه رجب إسماعيل بطل رواية (شرق المتوسط)؟ هل هما إذن ينتميان لنفس الوطن؟ وهل (الأشجار واغتيال مرزوق) و(شرق المتوسط) عالم واحد، رواية واحدة كبيرة تنتهي فيها قصة منصور عبدالسلام لتبدأ قصة صديقه رجب إسماعيل؟

الهاجس الداخلي

وإذا كان منيف قد تلقى موضوعات أعماله الروائية بالضرورة من العالم الخارجي، إلا أنه خبرها وتأملها طويلاً، وعايشها وجدانياً، وأحياها في داخله بعمق العاطفة وقوة الفكرة، وأوجد الصلة بين مضمونها الواقعي وجوهرها العقلاني؛ لذلك فإن هذه الموضوعات تتجلى وقد تحولت خصائصها الأولية المستمدة من الواقع - كما يتحول الرحيق إلى عسل - من خلال امتزاجها بعاطفة الكاتب ووعيه، وانصهارها في أعماق نفسه، وتخلّقها في أناه المبدعة، واكتسابها لأنفاس الحياة منها؛ مما يجعل هذه الموضوعات تأخذ أبعادها اللانهائية من لا نهائية الذات التي وهبتها من روحها، ولذلك يكتب منيف عملاً إثر آخر، وعندما ينتهي من رواية يظن أنه عبر عن

موضوعه وقال كلمته النهائية، إلا أن الموضوع سرعان ما يتبدى له بعيداً ومنفلتاً من شباك الأعمال الروائية التي حاول اصطياده بها، والتعبير عنه من خلالها، وكأن الموضوعات المتعددة في أعماله الفنية - في امتزاجها العميق بصميم ذاته - موضوع واحد أو هاجس أساسي استبد بذات الكاتب، وأصبح يعبر بأشكال مختلفة عن رؤيته وموقفه من العالم.

ولأن الهاجس العميق بالغ الخفاء في النفس، يسمع ولا يكاد يفهم! فإنه حين يكون شديد الإلحاح على المبدع إلى حد دفعه باستمرار إلى استظهاره فنياً وإبداعياً، فعندها يصبح تعبيراً عن أفكار ومضامين امتصتها الذات في سياق نموها وتطورها، وأصبحت جزءً من كينونتها ووجودها؛ مما يجعل المشروع الإبداعي بأكمله ليس تطوراً خارجياً فقط بالنسبة للمبدع؛ بل هو أيضاً صيرورة داخلية تعكس رحلة نمو الذات وتمظهر وعيها بنفسها وبالعالم، وهذا ما يجعل أعمال منيف الروائية تتصل وتتسق في مضامينها، وتعاود باستمرار التأكيد على قضايا أساسية منذ العمل الأول وحتى الأخير، وكأن مشروعه الروائي يتجه في مسار دائري، تتصل فيه نقطة البداية بالنهاية، وتعيدنا الرواية الأخيرة فيه إلى الرواية الأولى، وتظهر الرواية الأولى كأم تحمل في داخلها بذور الأعمال اللاحقة، وكل رواية كأنها تولد من رحم الرواية السابقة عليها!

وقد سبق لهيغل أن عبر عن الضرورة المنطقية التي تربط الهاجس العميق بالإلهام لدى المبدع حين قال: «ليس من التحريض الحسي، ولا من الإرادة، ولا من التصميم وعقد النية يتولّد الإلهام الحقيقي، ومن يطبق هذه الوسائل يدلل فقط على أن نفسه وتخيله لم يستبد بهما بعد هاجس حقيقي. أما إذا انصاع الفنان، على العكس، لنازع عميق دفين يدفع به كما لو بالرغم منه إلى تظهير ذاته والتعبير عن نفسه، فهذا

معناه أن اهتمامه قد تثبت سلفاً على موضوع ومضمون معينين ولبث مشدوداً إليهما.»[11].

الخلق الفني

حينما حاول الفيلسوف إمانويل كانط استكناه سر الجمال في العمل الفني، أرجعه إلى مبدأ يمنحه الروح ويشيع الحياة فيه، وهذا المبدأ أسماه «ملكة عرض الأفكار الجمالية»، وعنى به ذلك التمثل للمخيلة الذي تستطيع بواسطته - كما يقول - أن تخلق من المادة التي تقدمها إليها الطبيعة مادة أخرى، طبيعة مغايرة تسمو فوق حدود التجربة، وبالتالي تمنح العمل الفني الروح والحياة. يقول إمانويل كانط: «نقول عن بعض النتاج الذي نتوقع منه أن يظهر - ولو جزئياً - بمظهر عمل الفن الجميل، أن لا روح فيه، على الرغم من أننا لا نجد فيه ما يُعاب من حيث الذوق. فقد تكون القصيدة جيدة السبك، أنيقة اللفظ، ومع ذلك من دون روح، وقد تكون الرواية دقيقة الوصف مرتبة السرد، ومع ذلك تفتقر إلى الروح، وقد تكون الخطبة عميقة، حسنة الصياغة، ومع ذلك خالية من الروح. فما هي إذاً هذه الروح؟» ويجيب إمانويل كانط على سؤاله بالقول: «الروح في العمل الفني هي المبدأ الذي يشيع الحياة فيه.. وإنني أدعي هنا أن هذا المبدأ ليس سوى ملكة عرض الأفكار الجمالية، وإنني أقصد بالفكرة الجمالية ذاك التمثل للمخيلة الذي يوحي بالتفكير من دون أن تكافئه أية فكرة معينة، أي أيٍّ مفهوم، وما لا تستطيع أية لغة الوفاء بالتعبير عنه وجعله مفهوماً مقبولاً.»[12].

---

(11) هيغل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1988، ص 448.

(12) إمانويل كَنْت، نقد مَلَكة الحكم، ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، 2005، ص240، 241.

إن ما يميز الفن الحقيقي بالفعل هو قدرته على خلق الحياة، وأن يتجاوز بالمخيلة محدودية الوقائع والأحداث لتصوير الجوهري الكامن في أعماقها، وتمثيل حقيقتها غير القابلة للفناء؛ وبهذا يكتسب الفن ديمومته وخلوده. فكثير من الأعمال الروائية قد تستكمل الشروط التقنية، وقد تعالج موضوعات كبيرة، وتوجد قدراً من التشويق والإثارة، وربما تحرز نجاحاً وشهرة. لكنها ما لم تكن خلاقة للحياة، قادرة على منح العمل روحاً حقيقية، فلن تعيش طويلاً، إذ ستكون مجرد تجميع للوقائع ومحاكاة للواقع. أما الأعمال الروائية الخلاقة فتستطيع أن تخلق حياتها المستقلة عن الظرف المكاني والزماني الذي كتبت فيه، وأن تؤسس مكانها وزمنها الخاص الذي تحيا فيه الشخصيات الروائية، وتعبر عن وعيها ورؤيتها لذاتها وللعالم. فالشخصيات ليست مجرد رمز أو إشارة إلى واقع بعينه، بل هي شخصيات حية تعكس خصوبة عالمها الداخلي وغناه وتنوعه. هنالك حيث تتفاعل مع الأحداث هواجسها ومخاوفها، وأحياناً هذيانها، وتتبدى أسئلتها القلقة، وأحلامها السرية، ويتجلى لنا عالمها شاسعاً لا حدود له! وهذا أيضاً ما ينطبق على المكان، إذ إن المكان في الرواية ليس صورة باهتة عن جغرافيا بعينها؛ بل هو تصوير لجوهره الإنساني ونبضه التاريخي، والتأثير المتبادل بينه وبين الناس الذين يحيون فيه؛ مما يجعل الفنان لا يوسع أفق المكان الواقعي فقط، بل يوسع أيضاً أفق الحياة عبر تنمية الإحساس بالتفاصيل الغنية للطبيعة، وتصوير المفردات الدقيقة للمكان في تعالقها الحميمي مع الذات، وفتح الأعين على الألوان المتباينة والمتفاوتة التي يحفل بها، لا كما هي موجودة في الواقع فقط؛ بل أيضاً كما تنعكس تأثيراتها وتفاعلاتها في الخوافي الشعورية واللاشعورية للشخصيات. وهو ما يوقظ الروح في جسد العمل الفني، ويسمح لها أن تتمدد وتتوزع على كل بؤره وأطرافه.

وبهذا يكتسب العمل الفني روحيته وحياته الحقيقية. وهذا ما نستطيع أن نجده بوضوح في أعمال منيف الروائية التي تكتنز بطاقة روحية عالية. سواء على مستوى التعامل مع المكان، وتصوير تفاصيله الدقيقة بطريقة تستظهر روحه ومناخه النفسي وطبيعته الفريدة، أو على مستوى خلق الشخصيات الروائية ومنحها أكبر قدر من الحرية والاستقلالية. فتعبر عن آرائها ومنظورها الخاص للحياة والعالم؛ مما يجعل فضاءاته الروائية حافلة بالحياة الواسعة والغنية، ومرآة تكشف لنا عما يعتمل داخل الإنسان من أشواق عذبة، وعذابات مريرة.

الأشجار واغتيال مرزوق

سنحاول هنا أن نركز الضوء على رواية عبدالرحمن منيف الأولى (الأشجار واغتيال مرزوق) كمثال تطبيقي على الروابط والصلات التي تجمع بين روايات منيف المختلفة. وكيف أنها بالرغم من كونها وحدات منفصلة ومستقلة؛ تتكامل فيما بينها ضمن بنية كلية واحدة متماسكة. تعبر مجتمعة عن رؤية الكاتب وموقفه من العالم. وهي بنية - كما ذكرنا- يوحدها ويواشج بين عناصرها الهاجس الداخلي العميق للكاتب. كما يشير إليها ويشكل ملامحها إشارات تعمد الكاتب إيرادها من عمل لآخر؛ للإيهام - ربما - بوحدة فضائه الروائي، وتكامل عوالمه الفنية. وسبب تركيزنا على (الأشجار واغتيال مرزوق) هو أنها - في تصورنا- أقرب ما تكون إلى الرواية الأم التي تمخض من رحمها روايات لاحقة كتبها منيف؛ لذلك سنتوقف عندها بالتحليل لاستكشاف أهم ما تنطوي عليه من سمات وملامح، ونتتبع عددا من القضايا والإشكاليات التي طرحتها من حيث صلتها بأعمال منيف المختلفة؛ سعياً لإيجاد الروابط التي تصل بين أعماله. إذ أن من طبيعة أي بنية لأي كيان حي أن تكون عناصرها متصلة ومتواصلة مع بعضها البعض.

وأنها بالرغم من اختلافها يحمل كل عنصر في خلاياه ملامح تشي بعلاقته بالعناصر الأخرى.

الرواية الأم:

تناولت (الأشجار واغتيال مرزوق) بالسؤال موضوعات عديدة وجدت صداها ومعالجاتها المختلفة في روايات عبدالرحمن منيف بعد ذلك كالسجن السياسي، والمفارقة بين تاريخ السلطة وتاريخ الناس، والمثقف الوطني ومثقف السلطة، وهزيمة العرب العسكرية والحضارية، وعلاقة الإنسان بالطبيعة، وأزمة الحب في مجتمعات القهر، والصراع بين حرية الفرد الحر واستبداد المجتمع، والسؤال النهضوي عن تخلف المجتمعات العربية وتقدم الغرب، وما يستتبعه من إشكالية العلاقة مع الآخر الغربي، التي يمكن قراءة انعكاساتها من خلال علاقة منصور السابقة بكاترين أو يومياته مع البعثة الفرنسية... إلخ.

يتعذب منصور عبدالسلام من هزيمة بلاده: «وأنت يارؤول ألم تشعر بالمرارة والحزن عندما هزمت بلادك في الحرب؟ لا أريد جواباً، فأنا أعرف الجواب، لأن بلادي مهزومة» [الأشجار واغتيال مرزوق، ص364]. «والآن.. لا يريد منصور أن يتذكر فترة الثلاث سنوات التي قضاها جندياً، الآن مثل هذه الذكرى تجعله يبكي بصوت عال، تجعله يبكي مثل الأطفال تماما..» [نفس المرجع السابق، ص281]، ثم يأتي زكي نداوي في رواية (حين تركنا الجسر)، والذي كان جندياً هو الآخر! ليجيب على هذا السؤال، معبراً عن الخراب الذي أصاب روحه من هزيمة بلاده في الحرب، ويشير منصورعبدالسلام إلى تجربته في السجن: «كنا في السجن ثلاثون في غرفة لا تتسع لثلاثة.» [نفس المرجع السابق، ص210]، ويتساءل في السجن: «لماذا نحن موجودون هنا؟ هل فعلنا شيئاً نستحق من أجله أن نسجن؟ أفكارنا؟

ولكن من في هذه الدنيا لا يحمل أفكاراً؟» [نفس المرجع السابق، ص211]. ويبكي منصور عبدالسلام بلوعة صديقه مرزوق الذي اغتالته السلطة، فتأتي رواية (شرق المتوسط) لتتناول موضوع السجن السياسي بالتفصيل، وتصور الدمار الهائل الذي يلحقه التعذيب بجسد رجب إسماعيل وروحه، والاغتيالات والتصفيات التي تطال أصدقائه ومعارفه. وتصور رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) اغتراب الإنسان عن ذاته، وغربته وسط محيطه، حيث القمع والقهر يؤزم علاقة الإنسان بنفسه، ويعقد إشكالية التواصل مع الآخرين، حيث لا يجد الياس نخلة صديقاً سوى الأشجار، وحماره سلطان، ومنصور عبدالسلام هو الآخر يحلم في غربته بأن يزرع أشجاراً ليتعلق بها مثل الياس، وبأن يصطاد غزالاً «آه لو التقيت بغزال. أريد أن ألتقي بغزال وأقبض عليه، ومع الأيام سوف نصبح أصدقاء.» [نفس المرجع السابق، ص361]. كما أنه يأنس لجربوع اصطاده من الصحراء « رُبَّ أخٍ لك لم تلده أمك. قبضت على جربوع.» [نفس المرجع السابق، ص361]. وتعكس حالته أزمة الإنسان المقهور، غربته عن ذاته ومحيطه، واختلال علاقته بنفسه وبالآخرين، وهو موضوع تستكمله رواية (حين تركنا الجسر) فلا صداقة لدى زكي نداوي أو تواصل سوى مع كلبه وردان! وكذلك في رواية (النهايات) نجد غرابة شخصية عساف وغربته الكبيرة عن الآخرين وعلاقته الغامضة بالطبيعة، أما الصداقة الوحيدة له فيعقدها مع كلب، يظل يلازمه في رحلات صيده وخلواته ووحدته.

وإذا كانت (الأشجار واغتيال مرزوق) تتحدث عن اختلال الحب، وسائر العلاقات الإنسانية؛ بسبب القمع والقهر، فإننا لا يمكن أن نفهم الضنى الذي تعيشه شخصية متعبة بمخاوفها وهواجسها وضميرها المعذب تجاه الحب والمرأة في (قصة حب مجوسية)؛ إلا حين نعرف أن هذه الشخصية - رغم وجودها في بلد أجنبي- تنتمي لنفس البلد

المنكوب الذي عذب منصور عبدالسلام والياس نخلة، وأنها تظل تحمل بذور العطب في داخلها حتى لو تواجدت خارج الوطن! ولو حاولنا البحث أكثر فسنجد موضوعات عديدة تناولتها (الأشجار واغتيال مرزوق) وتم معالجتها بعد ذلك بشكل موسع في روايات لاحقة كتبها منيف.

يقول عبدالرحمن منيف في حوار له مع فيصل درّاج: «إذا أردت الصراحة فإن الكثير من الأجنة لمعظم ما كتبته موجود في (الأشجار واغتيال مرزوق): الهجرة من الريف. المدينة العربية في المرحلة الحالية، وأي تشويه تعني، إذ رغم كبرها واتساعها لا تزال تحمل مفهوم القرية، ولم تصل إلى مفهوم البلدة. وحتى النفط وما جلبه من تغيرات وويلات بذرته الأولى في تلك الرواية.»[13].

ويقول منيف في حوار آخر مع يمنى العيد: «أعتقد أنني كتبت حتى الآن روايتين: الأولى (الأشجار واغتيال مرزوق) والثانية (مدن الملح). الأولى كانت تحمل بذور معظم الروايات التي تلتها، ولذلك كانت تلك الروايات ترجيعاً لنغم أساسي كان قراره في (الأشجار)»[14].

كتب جبرا ابراهيم جبرا حينما صدرت رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) عام 1972م، ولم يكن يومها قد التقى بمنيف أو تعرّف عليه شخصياً، عن هذا العمل الذي «انبثق فجأة من حيث لا ندري» يقول جبرا: «تدخل عمارة هذه الرواية فتشعر في الحال أن تنفسك قد تغير، وحواسك قد نشطت، وعواطفك قد تنبهت - وأنك في الواقع تمر في طوايا تجربة تتحداك وتغير تفكيرك. . أما أن تعايش الياس نخلة،

(13) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت/ الدار البيضاء، 2001، ص253، 254.

(14) نفس المرجع السابق، ص155.

وأشجاره وبيادره، وزوجته حنة، وحماره سلطان، وعشيقته نهدة. . .، فإنك تعايش الحياة بأشكالها الحارة، المتواشجة، العاشقة، الغادرة. انك تمر بكثير من تجربة العربي في هذا العصر: اقتلاعه، شاعريته، عشقه للأرض، تمرده الاجتماعي، فورته الجنسية، انشطاره بين نشوته الداخلية وحاجته للقمة العيش. تمزقه بين القرية والمدينة، وتحديقه في وجه الموت كل لحظة.»[15].

من هنا يتبين لنا أن (الأشجار واغتيال مرزوق) لم تكن الرواية الأولى فقط، بل كانت الرواية التي رسمت الأفق العريض لمشروع منيف الروائي، وحددت الاتجاه الذي سيتحرك فيه، والمسار الذي سيسلكه، فمن داخل هذه الرواية ينبثق جدل داخلي متدافع في حراكه المحتدم، وصراعه المتأزم، فائض عن حدود الرواية الأولى/ الأم، ومولّد في نموه المضطرد حيوات جديدة ومختلفة من رواية إلى أخرى، تتفرد كل رواية بكيانها وعالمها المستقل؛ لكنها تتكامل وتنتظم مع الروايات الأخرى في بنية كلية متماسكة؛ لتخلق مجتمعة عالماً فنياً واسعاً وكبيراً، يوازي في تدفقه وجريانه بالأحداث والتفاصيل الحية الواقعَ المعاش هنا والآن في العالم العربي، عاكساً عبر مراياه وأسئلته الروائية النافذة والماكرة ما يطفو على سطح الحياة العربية، وما يتخفى في قيعانها وأعماقها السحيقة!

الجملة الأولى:

بدأت رواية منيف الأولى (الأشجار واغتيال مرزوق) بجملة افتتاحية بضمير المخاطب «لا تضعف، أتسمع ما أقول لك لا تضعف. وهذه الأشياء الأخيرة، التي قد تخلف في نفسك ذكرى أو تخلف

(15) جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1988، ص225، ص226.

عاطفة، اتركها.» [الأشجار واغتيال مرزوق، ص9] وسواء أردد منصور عبد السلام هذه الجملة بينه وبين نفسه أو عبر من خلالها المؤلف وهو يفتتح الرواية عن حالته الخاصة؛ فإنها تشكل مرتكزاً أساسياً للرواية ومفتاحاً لها، وكأن الجملة الأولى تختزن في جوفها لب الرواية، وسر أسرارها. فقبل رحلة العذابات والمرارات والآلام لمنصور عبد السلام وإلياس نخلة وبعدها، تظل هذه اللؤلؤة المضيئة «لا تضعف.» كخلاصة لروح الإنسان التي لا تقبل الاستسلام رغم الخيبة الطاحنة والمأساة الأليمة. بل إن هذه المناجاة الداخلية «لا تضعف» هي الصوت الذي يتردد صداه في دواخل شخصيات (شرق المتوسط) و(الآن. . هُنَا أو شرق المتوسط مرة أخرى) و(مدن الملح) و(أرض السواد). وحتى إن انتهت حياة شخصية ما وهي تدفع ثمن المقاومة، فهنالك من يأتي ليحمل الراية بدلاً عنها. صحيح أنه يواجه قوى هائلة ومستبدة، وصحيح أنه حين يردد في داخله «لا تضعف» إنما يعبر عن ضعفه وهشاشته الإنسانية؛ إلا أنه بالرغم من هذا الضعف والهشاشة يصر على المقاومة. إنه إنسان ضعيف كالآخرين، وليس بطلاً خارقاً. وهو يشعر بالخوف والضعف وأحياناً بالرغبة في الاستسلام والتخلي؛ لكن صوتاً عميقاً في الداخل يظل يهتف به أن يستمر ويقاوم. وهذه فكرة رئيسية في مشروع منيف الروائي. هل تحتمل الجملة الافتتاحية في الرواية الأولى للمؤلف أن نذهب بعيداً في تأويلها هكذا؟ قد لا يكون هذا سوى احتمال؛ ولكن علينا أن نقر بأنه أحياناً يشعر المبدع في لحظة الإشراق أو الإلهام الأولى بأن جملته الافتتاحية تختزن في داخلها العمل الروائي بأكمله، وأنها هي الطريق الوحيد الذي عليه أن يسلكه كي يتكشف له العالم الفني الذي تهجس به روحه!

يبدأ إذن مشروع منيف الروائي بـ«لا تضعف» في (الأشجار واغتيال مرزوق) وينتهي في (أرض السواد) بآخر جملة في الرواية:

«وأنا اليوم فرحان» [أرض السواد، الجزء الثالث، ص307]. قد تبدو هذه أيضاً إشارة عابرة، ودلالاتها غير أكيدة، لكننا حين نعلم مدى التعالق الحميمي بين عبدالرحمن منيف وعالمه الروائي، تصبح الدلالة ذات معنى واضح. فها هو منيف الذي أصر على المقاومة، وعلى الدفاع بالكلمة الحرة، وبعد أن عبر بصدق وشفافية عن أجمل وأنبل أشواقه الروحية، وقدم كل هذا العالم الفني والجمالي الذي يضيء ذاكرة شعبه وأمته؛ يختتم روايته الأخيرة بالتعبير عن الفرح. ربما لأنه على الصعيد الفردي قاوم وقدم كل ما يستطيعه، وأيضاً ربما لأنه متفائل بالمستقبل القادم.

أتى منيف إلى الرواية بشعور ممض بالحزن والخيبة، وروح ثكلى بالهزيمة، فبعد الانكسارات المدوية للأحلام الكبيرة، والانهيارات الأليمة، والوصول إلى طرق مسدودة، يعود الرفاق إلى أوطانهم وعوالمهم الصغيرة، يسترجعون الذكريات بترجيعات حزينة، ويتأسون بالنسيان. ولكن المنفى القاسي وما يولّده في الداخل من حنين موجع إلى أمكنة الطفولة الأولى، بأناسها وذكرياتها، والإحساس الفاجع بالغياب الخاطف، والزمن العاتي الذي يطوي حياة الأحبة والأمكنة الطفولية إلى غير رجعة، والتداعي في القيم الذي يستلب من الإنسان كرامته وحريته، والشعور بالحرمان من أبسط الحقوق، وكل هذا الواقع المتردي الذي يعاند إرادة الفنان والمفكر في داخله، يعيده إلى ذاته لائذاً بها، ومحتمياً بدفاعاتها الأخيرة. ومن أعماق نفسه يحاول أن يولّد طاقات روحية جديدة؛ ليواجه الواقع المتداعي، والأحلام الآفلة. مفتتحاً بإبداعه الفني ورؤيته الفكرية أفقاً جديداً للحرية؛ يؤكد فيه على مشروعية الحلم وإرادة تحقيقه. في مثل هذه الحالة ربما أمسك بالقلم ليكتب روايته الأولى، وخط جملته الافتتاحية: «لا تضعف. أتسمع ما أقول لك لا تضعف.». هل كان منصور عبدالسلام يخاطب نفسه فعلاً

هنا أم أن الروائي أراد أيضاً أن يوجه هذه الكلمات إلى نفسه؟

وسواء أكان هذا أم ذاك، إلا أن في اختيار الشخصية الرئيسة منصور عبدالسلام أستاذ التاريخ، والمثقف الحالم، الذي درس في الغرب، وعانى من الخيبة في السياسة والسجن والملاحقة من المخبرين؛ ما يتيح للروائي مجالاً واسع للبوح والتعبير عن القضايا الأساسية التي تؤرقه وتعذبه. خاصة وأن هذه القضايا ضاغطة وملحة على روح منصور عبد السلام وروح الروائي أيضاً. وثمة رغبة عارمة لدى كليهما للتعبير وقول كل شيء دفعة واحدة؛ لذلك تبدو لنا (الأشجار واغتيال مرزوق) كأنها الرواية الأولى والأخيرة، أو أن منيف كتبها بهذه النية؛ كأنه يودعها روحه، صرخته الأولى وكل عذاباته. إنها تختزن الموضوعات التي تعنيه أكثر من غيرها؛ لأنه عايشها وخبرها، واكتوى بنارها، ولأنها تغلغلت في أعماق روحه، وتماهت مع ذاته، وأصبحت جزءً منه، ويود أن يقولها دفعة واحدة. لذلك جاءت الرواية ساخنة، متدفقة كأنها الإندفاعة الأولى، المنبع الأساسي الذي تشكل وفقاً لتدفقه الأول مجرى النهر الروائي المتواصل من رواية لأخرى، وتحددت مساراته وضفافه.

الخيال يبني الاستقلال:

يقول ميلان كونديرا: «الرواية لا تستنطق الواقع بل الحياة. والحياة ليست هي ما حدث، الحياة هي مجال الإمكانات الإنسانية. كل شيء يمكن أن يكونه الإنسان، كل شيء يستطيعه، والروائيون يرسمون خريطة الحياة باكتشاف هذه الإمكانية الإنسانية أو تلك.»[16] إن تصوير الواقع عبر الرواية لا يعدو أن يكون تسجيلاً لتفاصيله،

(16) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة أحمد عمر شاهين، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 1999، ص44.

وسرداً لمجرياته، وملاحظة لمشكلاته، وتحليلاً لبناه، وإشارة إلى العوامل الفاعلة والمؤثرة فيه، أما استكشاف الحياة فهو الذهاب أبعد من هذه الحقائق الظاهرة فوق السطح، إنه فعل اختراق لمظاهر الواقع وحجبه، واستبطان لجوهر العصر وروحه، وتصوير لحقيقته الكلية، وبهذا تصبح الرواية فناً خالداً.

إن الواقع ما هو إلا أحد صور الحياة وممكناتها. لذلك يتساءل الفن: لماذا تحقق الواقع على هذه الصورة فقط؟ ألم يكن ممكناً أن يتحقق بصورة أخرى؟ وما أن تثار هذه الأسئلة حتى يشرع الخيال في بناء صور وأشكال عديدة يدمر بها الواقع القائم نظرياً، ويبني لنفسه صوراً مغايرة لشكل الحياة السائد، حالماً بتحويل الصور المتخيلة إلى واقع بديل للواقع الموجود، ومن هنا تبدأ ثورية الفن، وقدرته على أن يكون باستمرار جزءً من المستقبل.

بهذا المعنى لا تصور (الأشجار واغتيال مرزوق) الواقع بل تسائله، وتثير الشك حول شرعية وجوده: هل هذا التاريخ الذي تدعيه السلطة هو التاريخ الحقيقي؟ هل هذا السجن الكبير هو الوطن؟ هل الحب هو هذه الرغبات المخنوقة والأحلام المقموعة؟ . . إلخ. إن انسداد الواقع كمجال للحياة أمام شخصيات الرواية ما هو إلا انفتاح لأفق السؤال عن الصور الأخرى التي كان من الممكن أن يكون عليها الواقع. وهو أول الشروع في البحث عن سبل لتغير هذا الواقع، وإيجاد صورة أخرى بديلة عنه.

إن السلطة المستبدة تحاول دائماً أن تصادر الخيال. أن توهم رعاياها أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان. فالقمع ما هو إلا مصادرة للخيال قبل أي شيء آخر؛ لأن الإنسان الذي لا يقنع بما هو كائن ويتخيل ويحلم بما يمكن أن يكون هو إنسان خطير. وهكذا عبر مصادرة الخيال، وإلغاء أي تصور لإمكانية أخرى للواقع تخالف أو

تفترق عن الكيفية التي هو كائن عليها، تستلب السلطة الإنسان، وتطوعه وتضمن ولائه. أما أولئك المصابين بلعنة الخيال، الذين لا يكفون عن الحلم، فإنهم يجدون دائماً صعوبة في التأقلم والقبول بالواقع القائم. وإشكالية إلياس نخلة ومنصور عبدالسلام تكمن في أنهما يتخيلان أشياء بعيدة، ويحلمان بأشياء كثيرة يراها الآخرون غير واقعية «قلت لك يا منصور، أنت تحلم كثيراً. ولكن هل بقي غير الحلم؟ ماذا أستطيع أن أفعل؟! سألت نفسي هذا السؤال مرات كثيرة، ولم أستطع أن أجيب. قال لي الياس نخلة ونحن نتحاور مثل الضفادع: «لو قدر لي أن أعيش مرة ثانية، فلن أختار الحياة التي عشتها». سألته مثل حكيم أعور. «وأي حياة تريد يا الياس؟» قال: حياة أخرى. أما أنا فقد قلت بصوت عال يشبه صوت الشرطي الذي ضربني ذات مرة دون مبرر. قلت: أما أنا فلن أحيا إلا نفس الحياة! تصوروا!!» [الأشجار واغتيال مرزوق، ص224].

الخيال إذاً هو ثورة صامتة على الواقع القائم. إنه تدمير نظري له وبناء أشكال لا حصر لها على أنقاضه. وعندما يمتلك الإنسان الجرأة النظرية على ارتكاب هذه الجريمة ينعتق من أغلال السلطة الخارجية، ويبني استقلاله الفكري والنفسي. فالخيال يبني الاستقلال. «يمكن أن تحلم أكثر. لا أحد يحاسب على الحلم، قال لك معلمك الياس نخلة أن الأحلام الشيء الوحيد الذي يمارسه الإنسان دون رقابة أحد!» [نفس المرجع السابق، ص268]، وهذه ربما إحدى الرسائل الضمنية التي أرادت أن تؤكد عليها رواية (الأشجار واغتيال مرزوق)، والتي يمكن استشفافها أيضاً من لغة الشخصيات الروائية، التي تحاول أحياناً تدمير العلاقات المعتادة بين الكلمات والمعاني، وخلق روابط جديدة ومبتكرة بينها «الأشجار أقوى من الضفادع، الدليل أنها لا تنوح» [نفس المرجع السابق، ص366]، «كانت السماء تمطر. وأنا أرى المطر ينزل

في بالوعة الشارع. قلت: اذهب للحقول يا مطر، وبصقت ثلاثين مرة تماماً.» [نفس المرجع السابق، ص367]، «لو أصبحت قرداً لقفزت فوق هامات الأشجار. وأريد أن أصبح فيلاً. إن الفيلة قوية جداً، تستطيع أن تدوس الآثار وتخرب حدائق الملوك والأغنياء. والفيلة «غبية» لدرجة يصعب التفاهم معها! يجب أن يكون الإنسان في الوطن غبياً وقوياً لكي يستطيع أن يعيش ويثري. أما إذا كان غزالاً فعليه اللعنة. يجب أن تصلب الغزلان من قرونها، أن تعلق في الهواء وتترك حتى تموت، لأن الغزلان لها عيون ساحرة باكية، وجلودها تشبه النسيم، أمّا حوافرها فصغيرة لدرجة أن الأمطار المبكرة تغرقها.» [نفس المرجع السابق، ص366].

بهذه المساءلة للواقع التي افتتحها منيف في روايته الأولى، بما فيها من رفض ودعوة لتغييره، وبهذه العوالم الثرية بالمتخيل والحلم، ينهض مشروعه الروائي متقاطعاً مع الواقع المحدود وثائراً عليه، وشاقاً لنفسه مجراه الخاص ومساره المختلف، مستكشفاً ممكنات الحياة وإمكاناتها الواسعة والغنية.

جدل الداخل والخارج:

تنشأ الجدلية الرئيسة في (الأشجار واغتيال مرزوق) من إشكالية جوهرية، وهي تمثل المنبع الأساسي لكل روايات منيف اللاحقة؛ ألا وهي حرية العالم الداخلي للإنسان في صراعه مع قمع المحيط الخارجي واستبداده. إن منصور عبدالسلام وإلياس نخلة يبدوان من الخارج شخصين عاديين تماماً، بالكاد يمكن الانتباه لهما. إنهما يركبان القطار كعشرات بل آلاف غيرهما. والحدث الظاهر في الرواية هو هذا اللقاء الذي يجري بالمصادفة في القطار بين أستاذ التاريخ منصور عبدالسلام المنفي من وطنه بعد ملاحقته وسجنه وتسريحه من عمله،

وتضييق أسباب العيش عليه بسبب آرائه وقناعاته الداخلية التي لا تتفق مع النظام السياسي في بلده، وبين الياس نخلة الفلاح والعامل البسيط المطرود هو الآخر من بلدته (الطيبة) بسبب حبه للأشجار ورفضه التخلي عنها كما فعل الجميع. وعندما يتحرك القطار بادئاً رحلته نحو الجنوب لا يتبدى من العالم الخارجي عبر نافذة القطار سوى «. . الأضواء التي بدت، أول الأمر، مثل نجوم في سماء مقلوبة» [الأشجار واغتيال مرزوق، ص14]، وكأن الظلام يخيم على العالم الخارجي بعد ذلك لتشرق شمس العالم الداخلي للشخصيات الروائية، فـ«الحياة الحقيقية توجد في الداخل» كما يقول دستويفسكي.

إن ما يجمع منصور عبدالسلام وإلياس نخلة هو أن كليهما يملك في داخله عالماً شاسعاً لا حدود له. عالم خاص يعنيه وحده، وهو يستمد منه قيمته الروحية ومعنى وجوده على الأرض. لذلك يقول إلياس: «صدق أنه لولا الحلم لما تمكّنت من الحياة لحظة واحدة! قل لي ما هي الحياة بدون الحلم؟ بدون أن يحلم الإنسان أن أياماً أجمل من الأيام التي يعيشها تنتظره في المحطة القادمة، أن إمرأة أجمل وأكثر حناناً من زوجته تنتظره في المدينة الثانية! من أن أشجاراً أجمل ألف مرة من أشجار الطيبة، التي أصبحت صفراء قاسية، سوف تنبت على الهضاب والسهول، وعلى جوانب الطرق وفي كل مكان. من أجل هذه الأحلام يعيش الإنسان. صحيح أن هذه الأحلام ستتبدد تماماً عندما يفتح الإنسان عينيه، ولكن يبقى الحلم خاصاً به.» [نفس المرجع السابق، ص126]. أما منصور عبد السلام فإن لديه فلسفة خاصة «فلسفة بسيطة تتلخص في أن كل إنسان قادر على أن يتخيل أي شيء، ما عليه سوى أن يغمض عينيه ويركّز أفكاره، أو ينظر إلى الغيوم. كان يستطيع أن يرى في الغيوم خيالاً، وقد رأى مرات كثيرة وجوه نساء. وكثيراً ما كان يرى امرأة يعرفها. وفي حالات معينة رأى قطة وكلباً

يتعاركان. ليس هذا فقط، يستطيع منصور أن يفعل أشياء كثيرة، إذ زيادة على التخيّل، يستطيع أن يحلم.. هذا هو منصور عبد السلام. قد يقال إنه لم يعد سوياً، أو أنه غامض وخطير. وقد يصفه الناس أنه حالم وخيالي. ولكن ماذا يستطيع أن يفعل إزاء الحياة التي يعيشها؟» [نفس المرجع السابق، ص274].

إن إشكالية العالم الداخلي للإنسان وما ينطوي عليه من جمال وحرية، إزاء العالم الخارجي وما فيه من قبح وقمع في روايات منيف هي الإشكالية الرئيسية التي يتفجر منها التناقض دائماً، ومن ثم الصراع، ومن هذه المواجهة بين هذين العالمين تحديداً ينبثق جدل المضمون الفني المحتدم، الذي يكشف في تأزمه عن خبايا النفس المقموعة وبنية المجتمع القامع، وعناصر الاستبداد المنحلة في مختلق العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع.

تحتفي (الأشجار واغتيال مرزوق) بالعالم الداخلي للإنسان باعتباره منبعاً للأصالة والفرادة والاختلاف، لذلك سرعان ما تتحدد المسافة في الرواية بين عالمين. عالم الداخل وعالم الخارج. يحدث هذا على مستويين: أولاً على مستوى زمن السرد العام، الذي يخبرنا بلقاء منصور والياس في القطار، عندما يمعن هذا السرد في تجاهل العالم الواقعي الذي يعيشانه في القطار، ولا يرد له ذكر سوى لمحات خاطفة، مفسحاً المجال أمامنا لرؤية العالم الداخلي الذي يرويه لنا الياس عبر تجربته المحكية، ومنصور عبر استرجاعاته وذكرياته. وثانياً على مستوى زمن التذكر، عندما يصران، بوعي أو بدون وعي، على أن يمايزا بين العالم الخارجي الجاحد والقاسي الذي عاشا فيه، والعالم الداخلي المخضل بالحب والأشواق بين أضلعهما.

يقول منصور لإلياس:

« - هل تسمح أن أقلد حياتك؟

- هذا الشيء الوحيد الذي لا تستطيعه!

- لماذا؟

- لأن لكل إنسان حياته، ولا يمكن أن تتشابه حياتان أبداً. يمكن أن تقلد حياتي ولكن من الخارج، أمَّا هنا، ودق على صدره، فهذا لا يمكن أن يقلده أحد. وحتى لو أردت أن تقلد حياة إنسان آخر، أياً كان فلن تستطيع!

أشواقي، عذاباتي، السفر الطويل، الدباغة، الأحذية، والبيوت المهجورة، ثم رعي الغنم، ثم حنة وذلك الموت القاسي الذي سرقها مني.. لو افترضنا أن هذا كله توفر لك، فمن أين تستطيع أن تجد سلطان؟ قد تقول الحمير كثيرة على هذه الأرض، ليس أكثر من الحمير، ولكن مثل سلطان لن تجد، نعم لن تجد. والأشجار؟ هل تملك أشجاراً؟ وهل قطعت أشجارك؟ هل قامرت بحياتك وندمت؟» [نفس المرجع السابق، ص127].

إن التعبير عن العالم الداخلي للإنسان، وتصوير ما يحفل به من غنى وتعدد، وأحلام وأشواق وإمكانات لا حدود لها، هو جوهر (الأشجار واغتيال مرزوق) ومقصدها الأساسي، لذلك هي تتوجه إلى هذا العالم، تضيء أعماقه، وتكتشف أبعاده. (وهو الاتجاه والغاية التي سينشدها منيف في كل أعماله الروائية تقريباً). وكأن في إبراز هذا العالم الداخلي، في الإصغاء لصوته، في منحه الفرصة للتعبير عن نفسه بلغته الشخصية، تدمير للعالم الخارجي ذي الصوت الواحد والرؤية الأحادية، وهي بهذا تحرض القارئ على اكتشاف الجوانب المضيئة في داخله، وتحفّزه للانتصار لذاته مهما حادت عن المجموع. «منصور عبدالسلام لا يريد الآن أن يسلي أحداً، من يريد أن يتعرف عليه، يجب أن يمتلك ولو جزءاً من الرغبة برفض هذا العالم. أن يرفض شيئاً

ما. حتى لو يقول أن الشارع الذي يصل بين المتحف ومركز المدينة قذر» [نفس المرجع السابق، ص213].

التعدد الصوتي والتنوع الكلامي:

لأن مجتمعات القهر والاستبداد تطالب الإنسان بالامتثال والطاعة، فإنها بقدر ما تحارب كل أشكال التعبير عن الذات الفردية، والخيارات المستقلة؛ تحاول أيضاً أن تمتلك اللغة، وأن تشيع في الحياة العامة لغة سلطوية متخشبة ينطق بها الجميع. لذلك تتحول اللغة إلى إحدى ساحات المعارك التي تحارب الذات فيها من أجل حريتها؛ للوصول إلى لغتها الشخصية المعبرة عن صوتها لا عن المجموع. لذلك تتعدد الأصوات الروائية في (الأشجار واغتيال مرزوق)؛ فكل صوت يحمل لغته، نبرته، تعبيريته الخاصة، فهنالك صوت العالم الخارجي ولغته العامة، وهنالك صوت العالم الداخلي ولغته الشخصية.

يقول باختين: «كلمة اللغة كلمة نصف غريبة. إنها لا تصبح كلمة المتكلم إلا حين يملؤها بقصده، إلا حين يتملكها ويزجّها في اندفاعته المعنوية والتعبيرية»[17] فاللغة عند باختين: «ليست وسطاً محايداً ينتقل بيسر وسهولة إلى ملكية المتكلم القصدية، لأنها مأهولة وغاصة بمقاصد الآخرين. وتملك شخص ما لها وإخضاعه إياها لمقاصده ونبراته عملية صعبة ومعقدة»[18].

ما إن يحكي الياس نخلة لمنصور عبدالسلام عن حياته حتى نجد أنفسنا أمام لغة يملؤها الياس بنبرته الشخصية، ومقاصده الذاتية. لغة تعكس لنا علاقته الخاصة مع الأشياء والعالم من حوله، وتحمل لنا

---

(17) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، الطبعة الأولى، دمشق 1988 ص53.

(18) نفس المرجع السابق، ص53.

صوته الخاص، ومنظوره للحياة وطريقة تعاطيه معها، إنه يتبدى ككيان داخلي يملؤه الحنين للأرض والأشجار، ولحبيبته حنة وحماره سلطان. وينهشه الحزن والحنين، وتتآكله الخيبة والمرارة. وهو من أجل هذا الكيان الداخلي يكافح، كي يبقى حراً ووفياً لذاته؛ حتى لو أودى به ذلك للمهالك. ولأن إلياس يختلف في داخله عن غيره من البشر الذين قد يشبهونه في الملامح يتبدى صوته واضحاً، وكلماته كأنها تشربت أعمق مشاعره وأرق أحاسيسه، وأصبحت تحمل رائحة الأرض والأشجار التي يحبها، وتدل عليه لا على أي شخص آخر!

يقول إلياس: «حفرت الأرض بعد أن اقتلعت أعواد القطن اليابسة، قلبتها مرتين، ثم أطلقت عليها الماء حتى ارتوت.. كنت أجلس عند كل عود، أنظر له بلهفة مجنونة، أحدثه، أسأله إن كان يشكو من عطش أو عذاب، وألح عليه أن يجيب، كنت أسأل دون تعب حتى إذا جاء الدفء رأيت كثيراً من الأعواد النحيلة تحمر عقدها وتتكوّر، ثم لم تمض أيام حتى خرجت من هذه العقد أوراق صغيرة لونها بين الصفار والخضرة، كانت أوراق لامعة بحزن وهي ترفع رؤوسها أول مرة أمام الشمس. أمّا الأعواد التي لم تظهر براعمها فقد حزنت لأجلها كثيراً، مثل حزني على الأطفال الذين يموتون بعد أن يولدوا.. شعرت بالألم وأنا أجمعها في حزمة صغيرة لأضعها في طرف البستان خوف أن يدوسها أحد!» [الأشجار واغتيال مرزوق، ص117].

في المقابل يعبر منصور عبد السلام عن نفسه بصوت شخصي يحيل إلى عالمه الخاص، وتجربته الوجودية، ومعاناته الذاتية، وعبر هذا الصوت تتكشف لنا خوافي شعوره، وشاعريته المرهفة «آه لو التقيت بغزال. أريد أن ألتقي بغزال وأقبض عليه، ومع الأيام سوف نصبح أصدقاء. سأطعمه بيدي، سأمسد على شعره. سأقضي ساعات

في النظر إلى عينيه. إن عيون الغزلان عميقة مذهلة الحزن. لماذا هي حزينة يا ترى؟ هل قتلوا لها أصدقائها؟ هل تعرف مرزوقاً؟ يقولون أن كل شيء أحسن من الإنسان. لا أتصور أن غزالاً يقتل غزالاً آخر.» [نفس المرجع السابق، ص361].

وهكذا، وعبر أصواتهما الشخصية، يقدم لنا منصور عبدالسلام وإلياس نخلة عوالم مشمسة، ريانة، مزهرة في دواخلهما، وكأنهما يؤكدان أن العالم الداخلي للإنسان هو الأحق بالوجود والحياة.

الروح الملحمية:

إضافة إلى التنوع الكلامي، والتعدد الصوتي للشخصيات الروائية الذي أسسه منيف في روايته الأولى، والتي ستصبح إحدى السمات البارزة في أعماله الروائية اللاحقة، ثمة أمر آخر جدير بالاهتمام، وهو ما يجعل (الأشجار واغتيال مرزوق) رحماً حقيقياً للروايات التي تلتها، وهي أنها تتناص بشكل جوهري عميق مع ملحمة «جلجامش» مما يوسع مداها وأفقها الإنساني والتاريخي لتأمل التجربة البشرية، وطرح الأسئلة الأزلية حول الحياة والموت، وبحث الإنسان عن معنى وجوده على الأرض، وهو هاجس ظل ملحاً على منصور والياس، لهذا يصرح منصور عبدالسلام المعذب بحقائق التاريخ وأكاذيبه: «أنا أحب جلجامش» [الأشجار واغتيال مرزوق، ص356]، ويساءل نفسه منذ بداية الرواية: «ولكن ما هو الزمن؟ ماذا يعني بالنسبة للآخرين؟ وماذا يعني بالنسبة لك؟» [نفس المرجع السابق، ص10]، وهو يرحل عن وطنه وكأنه لن يعود إليه أبداً، متمثلاً ربما في لاوعيه رحلة جلجامش الخائبة في طلب الخلود، وشعوره بالعبثية واللاجدوى والخسارة، وهو يبكي بحرقة صديقه مرزوق الذي اغتالته السلطة مثلما يبكي جلجامش صديقه انكيدو. وقد سبق أن أشار عبدالرحمن منيف في معرض حديثه

عن تجربته الروائية الأولى (الأشجار واغتيال مرزوق) أنه حاول أن يعتمد على الأسطورة، وهو ما يشير - ربما - ضمنياً إلى ملحمة جلجامش باعتبارها البعد الأسطوري البارز داخل هذه الرواية، فضلاً عن قاع الرواية الأسطوري، والذي حاول الروائي أن يولّده من بنية النص الداخلية؛ من خلال إضفاء أبعاد وملامح أسطورية على شخصية إلياس نخلة ومنصور عبدالسلام، وعلى الحياة والتجارب التي عاشاها كل بطريقته. وهو اشتغال فني عميق قد يكون استفاد من روح ملحمة جلجامش. يقول منيف في معرض إجابته عن سؤال حول الرواية التي يريد الوصول إليها: «بحثت بكثير من الصمت والتواضع عن صيغة هذه الرواية. حاولت ذلك بالاعتماد على الأسطورة في الرواية الأولى: (الأشجار واغتيال مرزوق)»[19].

قد يبدو حضور ملحمة «جلجامش» في رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) حضوراً عابراً، فهي ليست أكثر من كتاب يلجأ منصور لقراءته في منفاه، وهو يجد في لوعة جلجامش وتفجعه لموت صديقه انكيدو عزاءه وسلواه عن فقد صديقه مرزوق؛ مما يستوجب إيراد مقاطع شعرية من الملحمة في المتن الروائي. إلا أن القراءة المتعمقة تشعرنا أن هنالك تواشجاً روحياً بين الرواية والملحمة يتجاوز الحضور العابر؛ مما يجعل الملحمة ذات حضور كلي يتمازج مع روح الرواية وأنفاسها، وكأنها إيقاع عميق ينساب بهدوء بين ثنايا الرواية. صحيح أن الوعي قد لا ينتبه له أثناء القراءة؛ لكنه ينفذ إلى اللاشعور، ويخلق تأثيره الساحر. «قلب منصور ملحمة جلجامش. توقف عند صفحة وقرأ: (عشتار لم تجد في الدروب من يواسيها ويفرح قلبها). وفي مكان ثانٍ قرأ: (كل الخبز يا انكيدو، فإنه مادة الحياة. واشرب من الشراب

(19) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2001، ص309.

القوي.. فهذه عادة أهل البلاد). لا يشرب قطرة من العرق. لو يشرب لأصبح مثل انكيدو. أكثر جرأة من انكيدو. يستطيع أن يعارك الثور!.» [نفس المرجع السابق، ص279].

من الجائز أن يكون أحد أسباب استحضار (ملحمة جلجامش) في رواية هاجسها البحث عن العالم الداخلي للإنسان، وعن الكيان الفردي المستقل، هو أن: «جلجامش هو أول فرد في التاريخ، ومطلع الألف الثاني قبل الميلاد هو الوقت الذي حدد تمايز الفرد عن الجماعة.. فجأة ينتصب جلجامش، كأول شخصية تعلن عن حضورها في استقلال عن الجماعة وعن آلهتها، معلناً ابتداء عصر الإنسان.»[20].

غير أن ما يستوقفنا بحق هو هذا التناص الروحي بين الرواية والملحمة، فكلتاهما مسكونتان بذات الروح الطفولية، والنبرة الشجنية التي تؤنسن الطبيعة، وتتعامل مع كل مفردات العالم الخارجي كجزء من كينونة الذات وأجزاءها الحميمة، فعهد الملحمة هو زمن طفولة العالم، حيث بكارة الدهشة حيال الكون والأشياء، والأسئلة البديهية المسكونة بالبحث عن المعنى؛ مما يجعل الكلمات لصيقة بالروح، تفيض عن لحن شجي، وروح متعبة، أسيانة، ورثاء ملتاع للحياة الإنسانية.

تتناص الرواية مع الملحمة في إيقاعها النفسي، في الموقف من العالم، وفي الروح الطفولية التي تذيب في دواخلها مفردات الطبيعة، لتعيد تكوينها وإبداعها شعرياً؛ مما يجعل الملحمة تذوب في الرواية، وتصبح إثراء لها، وتوسيعاً لأفقها ومداها. وهو ما يتجلى في اللغة الروائية النضرة، الحميمة، المشبعة بروح الطفولة، ومياه الشعر

---

(20) فراس سواح، جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، دار علاء الدين، الطبعة الأولى، دمشق، 1996، ص239.

والحنين، والحالمة بالحياة الجميلة التي تستحقها في هذا العالم مهما غالبها الحظ!

إن ملحمة جلجامش مسكونة منذ البدء بنبرة رثائية مفعمة بالشجن. إذ إن الخيبة والفشل هما المصير المعروف لجلجامش حتى قبل أن يبدأ رحلته. فمسعاه لطلب الخلود الإنساني والانتصار على الموت مستحيل؛ لكنه بالرغم من هذه النتيجة المعروفة سلفاً يحاول ارتياد المهالك في سبيل حلمه. هو لا ينقصه الذكاء ليدرك استحالة الانتصار على الموت؛ غير أن أحلامه تأبى الانقياد، وخياله يرفض التسليم. ومنصور عبدالسلام أيضاً يدرك مصيره سلفاً، وهو ما يجعل كلماته التي يوجهها لنفسه منذ بداية الرواية تعكس الإيقاع الرثائي الحزين الذي يتردد في وجدانه. فهو يعرف استحالة انتصاره على السلطة في بلده، وأن لا جدوى من المعارضة؛ لكن بلواه تكمن في خياله وأحلامه. فلو ترك الأحلام والخيال وقراءة الكتب لكان الآن يعيش بأمن وسلام في بيته مثل الآخرين. لكن منصور عبدالسلام مثل جلجامش مصاب بلعنة الخيال والحلم، اللذان لا يقبلان الوقوف عند حدود الممكن!

خاتمة

حاولنا في هذه القراءة أن نقدم رؤية لمشروع عبدالرحمن منيف الروائي، وأن نكتشف الروابط التي تصل بين أعماله المختلفة. وقد وجدنا أن هنالك ما يشير إلى أن أعماله الروائية بالرغم من كونها وحدات مستقلة؛ إلا أنها تتكامل مع بعضها البعض، وتتآلف لتشكل بناءا واحدا في كليته، وفضاءا روائيا متحدا، حيث ألقينا الضوء على أهم السمات والعناصر التي تشكل روابط مضمونية بين أعماله المختلفة، وفي هذا المسعى طرحنا أكثر من فكرة، منها ما يتعلق

بالهموم والقضايا الوطنية التي شغلت الكاتب وعذبته، وأصبحت هاجسه العميق الذي يلح في التعبير عن نفسه من رواية لأخرى. ومنها ما يتعلق بجدلية الصراع بين العالم الداخلي للإنسان في اتساعه وغناه، وبين العالم الخارجي المستبد الذي تمثله السلطة بشقيها الاجتماعي والسياسي، والتي تشكل جدلية أساسية يمكن أن نلحظها بوضوح في معظم رواياته. كما أشرنا إلى عدد من الملامح والسمات التي تميز عالم عبدالرحمن منيف الروائي، مكتفين بالإشارة إلى عدد من المداخل يمكن من خلالها قراءة مشروعه الروائي من زوايا جديدة؛ دون أن نمضي بالتحليل في أي منها، وبالتالي دون أن نحدد أنفسنا في رواية واحدة أو فكرة بعينها. فهنالك ثمة أفكار مهمة تتعلق بقراءة مشروع منيف الروائي في كليته، يمكن طرحها الآن كإضاءات متنوعة قد تقدم مفاتيح لقراءات جديدة ومختلفة لإبداعه الروائي في المستقبل.

المراجع:

أولاً- الكتب

1- إمانويل كَنْت،نقد مَلَكة الحكم، ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، 2005.

2- أندريه جيد، دوستويفسكي: مقالات ومحاضرات، ترجمة الياس حنا الياس، منشورات عويدات، الطبعة الأولى، بيروت - باريس، 1988.

3- بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2001.

4- جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1988.

5- جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت، 1985.

6- دستويفسكي، الأبله، الجزء الثاني، ترجمة الدكتور سامي الدروبي، دار ابن رشد، الطبعة الثانية، بيروت، 1985.

7 - عبدالرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا، عالم بلاخرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2004.

8- عبدالرحمن منيف، أرض السواد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1999.

9- عبدالرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية عشر، 2005.

10- عبدالرحمن منيف، الآن. . هُنَا أو شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، بيروت/ الدار البيضاء، 2001.

11- عبدالرحمن منيف، حين تركنا الجسر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة السابعة، بيروت، 1999.

12- عبدالرحمن منيف، شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية عشر، 2001.
13- عبدالرحمن منيف، قصة حب مجوسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/المركز الثقافي العربي، الطبعة الثامنة، بيروت، 1999.
14- عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت/ الدار البيضاء، 2001.
15- عبدالرحمن منيف، مدن الملح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت، 1992.
16- عبدالرحمن منيف، النهايات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الحادية عشرة، 2004.
17- عبدالرزاق عيد، معرفة العالم تعني إذابة صلابته، قراءة سوسيو- دلالية في «مدن الملح». الأهالي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 2002.
18- عبدالله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1999.
19- فراس سواح، جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، دار علاء الدين، الطبعة الأولى، دمشق، 1996.
20- ماهر جرار، عبدالرحمن منيف والعراق: سيرة وذكريات، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء/ بيروت، 2005.
21- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، الطبعة الأولى، دمشق 1988.
22- ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة أحمد عمر شاهين، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 1999.
23- هيغل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1988.

ثانيا- المجلات

- فيصل درّاج، عبدالرحمن منيف ومساءلة التاريخ، مجلة نزوى، العدد الثامن والثلاثون، أبريل، 2004.

عندما يرسم الكاتب

عندما يرسم الكاتب

سألني صديقي يورن ميركرت في طريق عودتنا إلى برلين عام ١٩٩٥، ونحن نسترجع أيام دمشق، في ما إذا كنت قد رأيت (صومعة) عبد الرحمن منيف. أجبت بالنفي، وشعرت بالأسف وبعض الخجل لأني اعتدتُ في زياراتي الكثيرة لدار الصديق أن أجلس في الرّكنِ نفسه بعد أن أتأمّلَ ما جمعَ من أعمالٍ فنيّة، ثمَّ نتبادلَ بعد ذلك الأحاديث لساعاتٍ طويلةٍ عن أمورٍ تهمّنا وعن مشاريع مشتركةٍ نطمح إلى تحقيقها. كنت أشعرُ بالسّعادة والرّضى بهذه اللقاءات وخاصّةً بسبب الغربة والبعد. وهكذا قررت أن أزور (صومعة) الصديق في الزيارة القادمة لأعوّض ما فاتني في الماضي.

زرتُ دمشقَ عام 1996 من جديد ولم أتمهّل في سؤال عبد الرحمن في ما لو كان باستطاعتي رؤية مكان عمله. قال تفضّل ودخلنا ذلك المكان المُنْزَوي في دارِه سويّةً.

أجلتُ نظري في الأعمال الفنيّة المعلّقة على ما تبقّى من الحائط من فراغٍ بين الكتبِ، وتمعّنت بالطاولة التي سهر معها الليالي، والتي كتب عليها عدداً من رواياته، الشاهد الصامت على ولادة الكثير من أعماله.

لاحظتُ في ما لاحظت على تلك الطاولة، وعينُ الرّسام تشبه عين الباشقِ في البحث عن الولائم البصريّة ومواقعها، بعض التّخطيطاتِ بالحبرِ الأسود. كانت غريبة عليّ وأثارت فضولي، وسألته إذا كان في

الإمكان رؤيتها. أجابني بنوعٍ من الحذر مع بعض التردد: «تفضّل»..

تأمّلتُ بعضها مرّاتٍ وأنا أحملها في يدي وقد أعجبتْ بها وبطريقة رسمها. سألته عن الرسام، فأجابني بابتسامةٍ فيها بعض الخجل والحرج ولا تخلو من اعتذارٍ سابق، أنّه رسمها، وأتبع ذلك بقوله إنها للتسلية فقط. لا أنكر أنني فوجئت بذلك وأن حماستي أخذت تزداد وأنا أتصفحها ثم أعود لبعضها لأكرر رؤيتها «وقراءتها» من جديد. لم تكن الرسوم تحمل أيّ توقيع عدا بعض التواريخ والأسماء التي وردت في كتابه «سيرة مدينة».

كنتُ قد قرأتُ «سيرة مدينة» في برلين، وتعرّفت إلى الأشخاص الذين وردت أسماؤهم في الرواية. فكرت قليلاً، وأنا أرى في مخيلتي مشروعَ طبعة جديدة للكتاب، مزينة برسوم الكاتب، في إخراج جديد وحميم، قبل أن أقترح هذا المشروع على أنه تجربة جديدة وخاصة. كان جواب عبد الرحمن على اقتراحي قاطعاً عندما قال لي: «هل تريد توريطي يا مروان!.. لا»، ولم تنجح محاولاتي المتكرّرة بالإقناع.

عدتُ إلى برلين وتبادلنا الرّسائل، فتعرّضتُ لموضوع السّيرة كما أراها أكثر من مرّة، حتى زرتُ دمشق من جديد، وأكّدتُ حماستي لمشروع الكتاب حتى بدا صديقي مُوافقاً، وربط ذلك بشرط أن أكون مسؤولاً عن هذه «الورطة» وأن أساهمَ في التّقديم لهذا الكتاب.

جمعتُ الرّسوم وصنّفتها وحملتها معي إلى برلين

حيث بدأت في تسجيل بعض الأفكار والملاحظات. إلاّ أن الظروف لم تسمح لنا بتنفيذ المشروع المشترك خلال السنوات الماضية، حتى جاء أيّار 2000 وطرتُ إلى دمشق في زيارةٍ خاطفةٍ لرؤية عبد الرحمن وعائلته.

ولكني، قبل أن أتكلّم عن تخطيطات عبد الرحمن والظروف التي دعت إلى إظهار الكتاب على هذا النحو، أريد أن أتكلّم عن بعض الأمور التي تشغلني منذ زمن بعيد، في ما يتعلق بالشيء وحشيته، ثم بالخطّ والحَرْفِ والورق كوسائل حضاريّة هامّة تنقل طموحات الإنسان وتسجّل انتصاراته الفكريّة والفنيّة. كما أنها تحمل روايات العهود والأفراد في صعودهم وتساقطهم. وما أقصده بالخطّ في هذا المجال، ليس الخط بمعنى «التّسطير»، وإنّما الخطّ الذي يحمل في مسراه إشاراتٍ ودلالاتٍ، ويأخذ من خلاله مواقف فنيّة وأدبيّة أو اجتماعيّة، سواء كان الخط حرفاً أو رسماً.

ارتبط الإنسان بالطبيعة منذ عهده الأول، فأبدع في اكتشاف الأدوات والوسائل لتسجيل الماهيّات الحياتيّة والغيبيّة عن طريق الرسوم والكتابات التي تطورت مع تطوّر الإنسان.

إن رسومات الكهوف، والمفرطة في الزمن للإنسان الأول، تقدم لنا صورة عينيّة وذهنيّة نادرة في التعبير عن ذلك المجتمع الأولي. لقد قدمت لنا



رسوم بالأصابع، 17000 ـ 20000 ق.م
كهف شوفيه ـ فرنسا.

قاموساً هاماً نتعرّف بواسطته على أولئك الأجداد وحياتهم، والأمور التي شغلتهم. إن الرسوم المذكورة لم تكن وصفاً مباشراً مترفاً قدر ما هي ضرورة وجوديّة أكيدة عبّرت بمهارة فائقة مع بساطةٍ مدهشة لماهيات عميقة، دون اللّجوء إلى ثقافة معقدة، وقد أتت إلى قصدِها باختصارٍ عظيمٍ لتدلَّ على اندماجِ الإنسان بالطّبيعة وارتباطه بالحيوان، بعلاقةٍ فيها الحبّ والإكبار. والصّيد كان وسيلة من أجل استمراريّة الحياة، فأضحت هذه الرسوم تمثّل الضّمير الجماعي لتلك المؤسّسة الإنسانيّة الأولى.



تفصيل من رسوم كهف شوفيه 17000 ـ 20000 ق.م. فرنسا.

تتابعت بعد ذلك الحضارات، فجاءت في طليعتها حضارات بلاد الرافدين وسورية ومصر، فكان إلى جانب العمارة والأنصاب والرسوم الباهرة والنُّقوش التي سجّلت حياة الآلهةِ والملوك وانتصاراتهم ووصف المآسي الجماعيّة والفرديّة، كما هو الحال في ملحمة جلجامش. وتبع ذلك اكتشاف الأبجديّة الأولى في أوغاريت، حيث عمّ تجريد الحروف في صنع الكلمة والمعنى، ومهّد بذلك طريقاً جديدة للتسجيل بالشطور. وجاء بعد ذلك الورق الذي نقل العرب صناعته من الصّين إلى بلادهم وعمّموه في صقليا والأندلس، ولم يكتفوا بصناعته، بل أمضوا في حبّهم له، فزرعوه بالمداد واللون فحمل فكرهم وفنّهم مرآة لحضارة إنسانيّة كبيرة، أثّرت في مصير أوروبا وتطوّرها الحضاري وانتقالها من العصور الوسطى إلى العصر الحديث.



سيّدة جالسة. تفصيل. ماري (بلاد الرافدين) الألفيّة الخامسة قبل الميلاد.

لا يزال القلم النّاقلَ والمبشّر حتى يومنا هنا، فبه ينتقل الخطّ إلى حرفٍ وإلى معنى، وبه ينتقل إلى صورة وشكلٍ، وبه تنتقلُ الإشارات الذهنيّة والحسيّة، حتى تصل إلى المتلقّي بمشاركة جماعيّة لكلّ الحواس.

وإذا تكلّمت عن الحضارات وتسجيلاتها الجماعية والدينية برسوم الكهوف، والمعابد والجوامع والقصور، بالخطوط والزخارف والكتابات، وإذا كان الحرفي ملتزماً بأغراض الملوك والأمراء ثم المعابد، وإذا كان

الفنان والكاتب أيضاً في غالب الأحيان يخدم المؤسسات، فقد تحرر الفنان من هذه التبعيّة مع ظهور البورجوازيّة الجديدة والمجتمع الاقتصاديّ الرأسماليّ. أصبح الفنان مستقلاً يقدّم رؤاه الفرديّة الخاصة ومفاهيمه الفنيّة مع روح الحقبة التاريخيّة كما يراها في مسعاه اليوميّ وطموحه الفرديّ، دون أن يكون وسيطاً حِرَفياً فقط.

ومن المُلاحظ أنّ الضرورة الملحّة في تخطيط الشكل والكلمة والإشارات الكثيرة بالقلم والمداد واللون، لم تكن، عبر التاريخ وحتى اليوم، وقفاً على الكاتب أو الرسام لوحدهما، بل إنّها مظهرٌ له ضرورته الشخصيّة والجماعيّة، مع أغراضه المتعدّدة في كل الطّبقات. فإلى جانب الكتب المقدّسة ومخطوطات العلوم والاكتشافات وكتب الرّحالة ورسائل الحُكّام، نجدُ كتابات التّعاويذ والحُجب والطلاسم ثم الوشم ورسوم الحنّاء والكتابات الرّمزيّة لدى الفِرق الدينيّة ودلالاتها، أو رسومات العفويّين المُباشرة ممّن أتتهم الصّورة دون ضوابط عقليّة، عدا الضّرورة الملحّة في تسجيل رؤاهم الساحرة.



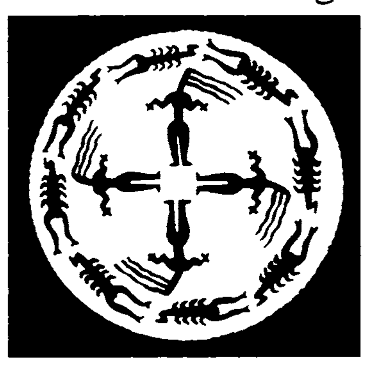
بسملةٌ. صفحةٌ من القرآن الكريم للقندوسي، 1849.

طالعتنا في النصف الأخير من القرن الماضي، ظاهرةُ جماعيّة، بدأت في أمريكا وعمّت بعدها أوروبا، ألا وهي «رسوم الغرافيتي». إن في ذلك تعبير آخر للشباب

المعترض على المجتمع الحديث وتعقيداته الرأسماليّة، وهو احتجاج مكشوفٌ على أكبر مدى تتيسّر رؤيته من أفراد المجتمع. إنّهم يرسمون بشكلٍ سريع ومباشرة على القُطُرِ والجدران الواسعة للدور، ثم المصانع والأبنية المهجورة، أو على مسارات «الأوتوسترادات» في مداخل المدن لعشرات الكيلومترات. إن الغرافيتي صرخة مدوّية ومنذرة للعطب الحضاري في الأزمنة الحديثة.

أخذ الخط والرسم عند العرب مسيرة جماليّة لا تخلو من فرادةٍ وخاصيةٍ تتعلّق بالمنطقة، إذ إنه ليس وسيلة نقل وتعميم فكري فحسب، بل يحمل مضموناً روحانيّاً وجمالياً في اتجاه مطلق. وإن هذا لا يقتصر على طبقةٍ معيّنة، بل إنه صفةٌ مشتركةٌ لكلّ الطبقات. إن ذلك لا يتوقّف على النماذج الحضاريّة في جوامع غرناطة وقرطبة وكل الكتابات الباهرة الأخرى المنقوشة والمرسومة في البلاد العربيّة والإسلاميّة، بل جاوزها وأخذ طريقه بشكلٍ طبيعيّ إلى معظم البيوت، حيث تنقش الآيات والحكم على الجدران وتزين السقوف، أو تكون منسوخة على الورق مؤطّرة، تعلق على جدران الغرف، تزين البيوت وتندمج مع الحياة اليومية، تجلب الفرح والسلوى للفقير والغني.

إن الكتابةَ والزخرفةَ العربيّة توأمان متلاحمان في المُتعة والتّجلّي نتيجة التأمّل لدى المتلقّي عن طريقِ حسيّةٍ تدخل النّفسَ بإيقاعٍ جماليٍّ وروحيٍّ يصل حدَّ الصّفاء والاتّصال.



صحن خزف. سمّارة (بلاد الرافدين) الألفيّة الخامسة قبل الميلاد.



اسم الجلالة. خط كوفي على جلد غزال.

تلعب الرسوم والتصاوير الشعبية دوراً هاماً في حياة الناس، وخاصة العامّة منهم، لما تحمله من تعبير مباشر ووضوح بالشكل واللون، فهي تحمل طموحاتهم اليوميّة وأحلامهم المتوارثة، وتتّصل بالماضي البعيد.

إن تصاويرَ الزير سالم وأبو زيد الهلالي وعنترة وعبلة أمثلةٌ راقية لهذا الفن، ويأتي إلى جانب ذلك رسومات الباعة على عرباتهم بكل ما فيها من نقاء لوني وشكلي يتكامل مع غزلهم بالفواكه الناضجة والمنتظمة في إنشائيةٍ نادرة بصوت جهوريٍّ في شعر شعبي يتجاوز غالباً دور الباعة، كما هو الأمر عند الشاعر الواء واء الدمشقي. وتأتي رسومات السيارات الشاحنة والعربات في هذا المصاف أيضاً، ويتبع هذا

كله صفة عامة، ألا وهي الزخرفة الحسيّة بروح تجريدية ترتبط بشكل طبيعي بتراث المنطقة، واستمرارٌ عفويٌّ للمنمنمات العربية ورؤية الحياة والعالم من هذه الزاوية الحيّة، البعيدة عن التقليد الوصفيّ الخالص.

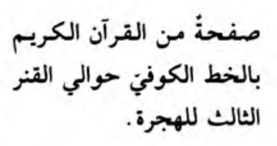
ينقل الكتاب الأخبار والروايات، كما أنّه ينقل العلوم والديانات، وهو سلوى للأفرادِ وواسطة بين البشر لا تنقطع. أبدع النساخون والرسامون العرب في إظهار الكتاب في شكل رفيع، زينةً للروح والعين كما أنهم اكتشفوا الأقلام والألوان، وتشاركوا بوحدةٍ رائعة بإظهار معاني الحروف والأشكال. أثّر ظهور بعض هذه الكتب على المجرى الفنّي لدى الكثيرين في أوروبا، وأعطى علامات جديدة في ما يتعلّق بالشكل والبقعة اللونيّة إلى جانب التجريد، ونرى ذلك بوضوح في أعمال ماتيس وبراغ وغيرهما. إنّ متاحفَ أوروبا ومكتباتِها تتباهى بملكيّة هذه الكتب أو بعض القصاصاتِ منها.

إنّ شعور الحسرة والأسف ينتابني وأنا أرى ضياع حب (الشيء) والارتباط به في بلدي بعد أن كان الاستمتاع بهذا الشيء أمراً طبيعيّاً في حياتنا اليومية ثم استعاضة هذا بكل ما فيه من إبداعٍ فرديّ وجماعيّ بمعطيات مستحدثة ومتشابِهة بالشكل في كل العالم وعلى حساب الخاصيّة المحليّة التي هي ملك لنا وجزء من هويّتنا.

إن الثورة التكنولوجيّة الحديثة دفعت، كما في

كل الأمور، طباعة الكتاب وإظهاره إلى الأمام بشكلٍ لا يتصوّره العقل. ورغم التقدّم الكبير في هذا، فإن استعمال بعض هذه الوسائل مثل الحاسوب، يؤدّي، إذا أسيء استعماله إلى العكس، فيجلب الرّعونة والبشاعة، ويقتل الحسّ والفرادة.





صفحةٌ من القرآن الكريم بالخط الكوفيّ حوالي القنر الثالث للهجرة.

إذا كنت قد تعرّضت في كلامي السابق لبعض النقاط باختصار، والتي تبدو بعيدة نسبياً عن الموضوع الذي أنا فيه، ألا وهو الكتابة عن هذا الكتاب بشكله الحالي وعن رسوم عبد الرحمن، فإن ذلك يعود لمحاولتي ربط الحواس ببعضها في ما يتعلق بقراءة الأشياء بما فيها من كتابةٍ ورسم ولون، وبالتالي، المتعة والسلوى التي تخلّفها هذه الآثار في سلوكنا وتطلّعاتنا، والشعور المتألق باستحقاقيّة الحياة وعظمتها في كلّ الإشارات الإنسانيّة مدى العهود.

ذكرت في بداية حديثي، أنّني اكتشفت رسومَ

صفحة من كتاب مزين بالصور، مُنتصف القرن السادس عشر ميلادي.

عبد الرحمن عام **1995** بطريق الصدفة والفضول. وأنّ حماستي لفكرة إخراج «سيرة مدينة» بحليةٍ خاصّة للقارئ العربي كانت كبيرة.

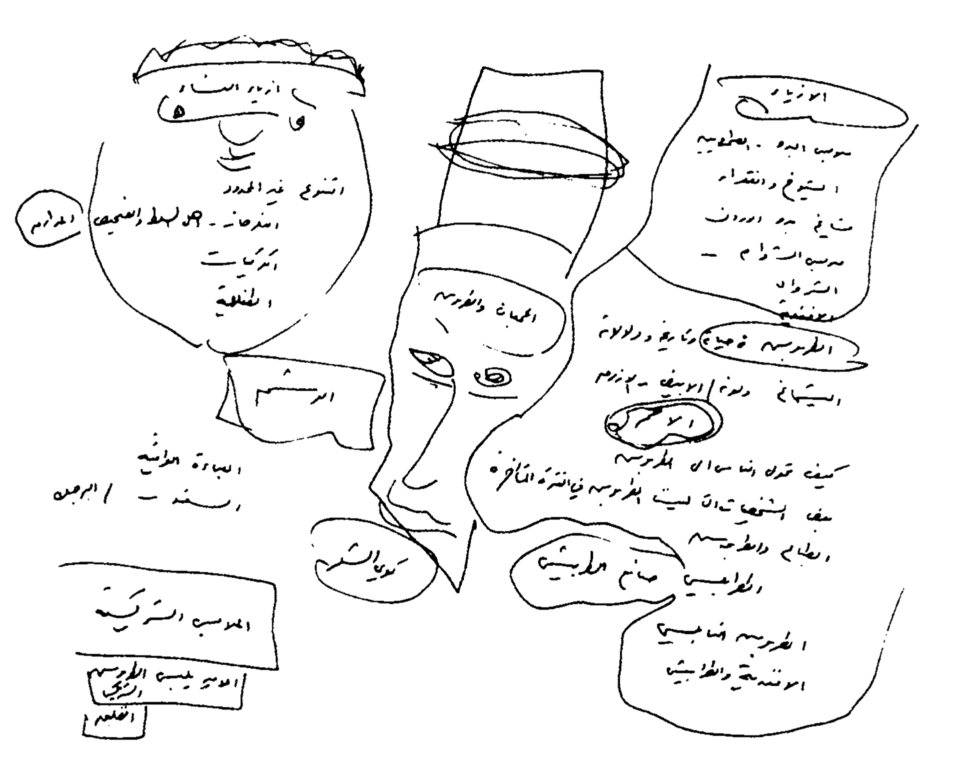
إنّ عبد الرحمن منيف من الكُتّاب القلائل في العالم العربي ممن يهتمون بالفنون التّشكيليّة اهتماماً جديّاً، ويحاولون (مُطالعتها) والاستفسار الإبداعيّ عنها، إلى جانب محاولة ربطها بالحقبات التاريخيّة المختلفة. وهو لا يكفّ عن السؤال والتحريض، وفتح باب النقاش مع أصدقائه الفنانين، للاستفسارِ عن عالمهم وأغراضهم الفنيّة. وهو أحد القلائل، أيضاً، من الذين يهتمون

بالحوار ومدّ الجسور بين الفنون وإيجاد الاتصال الذهني والحسي بينها، كما أنه أحد القلائل من الكُتّاب الذين كرّسوا فكرهم وقلمهم في الكتابة عن الفن وتوسيع الثقافة الفنية للقارئ.

استفاد عبد الرحمن، خلال إقامته في باريس لعدّة سنواتٍ، من زياراته للمتاحف ومشاهدة أروع الأعمال الفنيّة هناك، مما أدى إلى توسيع ثقافته البصريّة والحسيّة. ولم يكتفِ وحدَه من فتح هذه الأبواب أمام تلك الفرصة النادرة، كما روى لي مرّةً، بل كان يصطحبُ أولاده ويَعِدَهُم بالمكافآت إذا اكتشفوا لوحة معيّنة لـــ «مونيه» أو «فان كوخ»، حتى أصبح



من رسوم الواسطي لكتاب كليلة ودمنة، حوالى 1338.



عبد الرحمن مُنيف. الشجرة العائلية لـ «سيرة مدينة»، بعض عادات وأزياء أهل عمّان في الأربعينيات، 1995.

المتحفُ حقلاً يانعاً ومغرياً للأطفال، وبداية ثقافة فنيّة، وعلاقة حميميّة مع القماش واللون في المستقبل.

تدور معظم الرسوم حول رواية «سيرة مدينة» وشخوصها، وتبدو لنا هذه الرسوم، بعد التّمعن، وكأنّها محضر وسجل لهؤلاء الأشخاص وأدوارهم المختلفة في مدينة عمان في تلك الحقبة، أو كأنّها تحضيرٌ مسرحيّ خلفي، يأتي من الذكرى وإعادة قراءة سنواته الأولى في المدينة التي أمضى جزءاً من طفولته وصباه فيها،







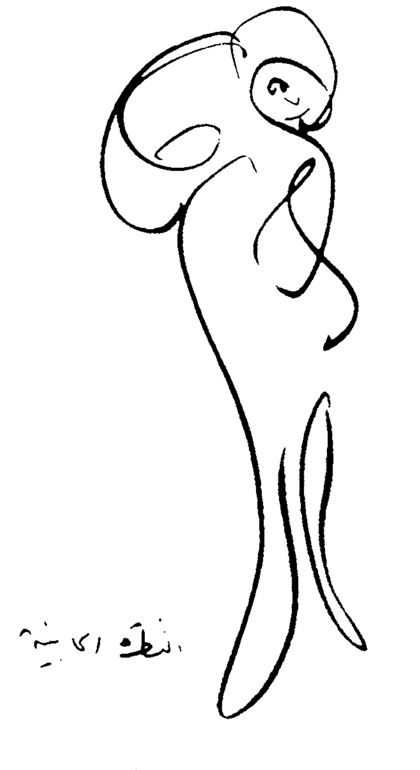
وكيف يتذكّرها بعد نصف قرن من الزمن، حيث ترتبط في ذلك الذكرى الروائيّة بالذكرى الجسديّة والتعبيريّة، في استحضار الأشخاص ومعالمهم بالرسم على الورق، فهذا «عارف الفزان» و «مختار الشركسي» و «القرطباوي» و «الشيخ سليم» و «الشيخ زكي» وأم علي الشرشوحة و «الجمعان» بعد أن عاد من القدس، ثم وأم متري وأم طاهر التي تراقب الأطفال. وقد نفَذَ هؤلاء الأشخاص من «خطّ الحرف» إلى «خطّ الرسم» واتّخذوا مدلولاً جديداً في الذهن.

وكما هي الحال في استعادة الذكرى وتحريضها أو هروبها واستعصائها وبالتالي الجهد العظيم في استبقائها وفتح الأبواب لها وهكذا، تأخذ الشخصيّات والحوادث مواضعها وتترادفُ في الظهور من جديد، بحسب ترتيب ذاكرة اليوم لها.

إنّ الإلحاح والتأكيد على ماهيّة الأشخاص والأشياء في رسوم «سيرة مدينة»، يبدو وكأنه يتطلّب السرعةَ في التأكيد على مسار الخطّ دون تردّد. وعبد الرحمن في هذا كالصيّاد، لا يترك للقنيصة مجالاً في التواري والهروب. إن الاختزال في التفاصيل الجانبية والواقعيّة

الوصفيّة، ثم التأكيد على الخاصيّة والماهيّة، هو الطابع الأساسي في الرسوم، كأن الكاتب يريد الوصول إلى المركز دون تمهّل.

يمكن تقسيم الرسوم التي جاءت في كتابة السيرة إلى أربعة أقسام: القسم الأول منها هو في مثابة «الشجرة العائليّة» للرواية، يحمل التكوينات الأساسيّة لأشخاص الرواية بالأسماء والأماكن، مما يعكس لنا صورة هامة وصميميّة عن التحضير الأوّل، أو القاموس المختصر للرواية، حيث العالم الخاص للكاتب قبل أن يُزيحَ السّتار عن مجرى الأحداث.



عبد الرحمن مُنيف.

أما القسم الثاني والأكبر، فهو رسوم الأشخاص وإعطاؤهم، بشكل سريع، هويّاتهم وسماتهم كما تفرضهم الذاكرة.

والقسم الثالث من هذه المجموعة يتناول مشهدَ المدينةِ ـ مكان السّيرةِ، فيخطّط بسرعةٍ أيضاً الرؤى الباقية في باله عن عمان من ساحات وبيوت، أو تجمّعاتٍ لأشخاص رسمت بسرعة كبيرة، وكأنها وحدة بشريّة وجسديّة أيّام المظاهرات والاعتراضات.

إن مكان السيرة هو عمّان، يراها الزائر اليوم مدينة كبيرة وحديثة دون حدود على الهضاب العامرة والمُمتدّة عبر أفقٍ ناضرٍ، وعبد الرحمن في تثبيت الأشخاص وأماكنهم يُعيدنا إلى عمان إلى الأربعينات

والخمسينات ـ مدينة الكاتب، مدينة المياه والفيضانات، التي عاش جزءاً من طفولته وصباه فيها، حيث يختلط فيها الحضر مع البدو والشركس والأقليّات الأخرى.

إن لهذا أهميّة إضافيّة إلى جانب فنّ الرواية الذاتيّة لطفولتين: طفولة الكاتب وطفولة المدينة، ولذلك فهي وثيقة هامة لمدينة عمان وأشخاصها، أكّدت مصير جيلين منّا، وكانت عقدة لسيرة فاجعة في تاريخنا المنكوب منذ منتصف القرن الماضي وحتى اليوم.

والقسم الرابع من هذه الرسومات يخرج عن نطاق أشخاص الكتاب ويستعرض ما يخطر بذهنه من أشخاصٍ يهمّونه مثل بيكاسو (Picasso)، ومایاکوفسكي (Majakowski) وموديلياني (Modigliani)، ويعلّق تحتها ببعض الملاحظات السّريعة مثل شبه بيكاسو بماياكوفسكي أو صعوبة الخروج عن إطار موديلياني.

غالباً ما يبدأ عبد الرحمن بالقلم من نقطةٍ يسيّرها بسرعة في خطّ متواصل ومتسمرٌ، يكتب فيه بدل الكلمة رسمةً بسرعة كبيرة تأتي من شعورٍ باطنيٍّ حافزٍ. التأهب والرّغبة في التّخطيط ورؤية (الموضوع) بشكلٍ آخر عن طريق الرّسم، وهذه النّقطة ما تكاد تبدأ حتى تنتهي بذلك الخطّ أيضاً مع تركيزٍ كبير. وهكذا تبدو طريقة عبد الرحمن في العمل وتسجيل (الشّيء) مع التأهب الباطنيّ له، ذات الطريقة التي نادى بِها السورياليون في استحضار العمل، وسمّوها



أندريه ماسون، 1943،
حبر صيني على ورق.

بالـــ ،أوتوماتيكيّة، (dessin automatique) في الفن لاعتقادهم أنّها الطريقة المثلى في تقديم ما يعتمل في داخلنا من أحلام وتحرّكات لها منطقها ولها صدقيّتها وأخلاقيّتها في التعبير دون تَهذيب عقلي سابق ومعلل، أو قيود ذهنيّة مرتبطة بتجارب سابقة ومتشابِهة، والتي تبدو عاجزة عن التعبير عن المشاعر الوجدانية الدّفينة، والتي قد يتلف الواعي مباشرتها وأسبقيّتها في المعرفة الداخليّة للشيء وارتباط النفس بالكون. وإنّ أشهر ممثّلي هذه الحركة، السّوريالّي الفرنسيّ ،أندريه

ماسون، (André Masson). وقد بدا تأثير هذا التفكير وتبنّيه في حركات لاحقة، مثل الانطباعيّة التجريديّة (Abstract - impressionism)، أو (التصوير الاندفاعي) (action painting) إبان الحرب الكونية الثانية، بسبب التأثير الأوروبي في أمريكا على يد من هاجر إليها من الفنانين الأوروبيين، ثم عاد وانعكس تأثير هذه المدرسة على الحركة الفنية في أوروبا إبان الخمسينات. وإن علم هذه الحركة هو الرسام الأمريكي ،وليام دو كونينغ، (William de Kooning). وتشكل الموسيقى الداخلية للجسد والنفس، والانفعالات الحالية التي تتولد معها في الداخل، المحرك الأول للتصوير الاندفاعي.



وليم دو كونينغ، 1949، رسم بالحبر على ورق.

إن حركة النفس الداخليّة، والرّغبة الغامرة في التعبير، تأخذان إيقاعاً ملحّاً يتصعّد مع العمل، حتى يصبح كأنه العمل ذاته. إنه ليس تنفيذاً مختمراً لمسودة الفكر، بل هو الحالة التي تأتي من البئر الأولى للإنسان المُغرِق في العمق والغنى لتسجّل ببكورةٍ واندفاعٍ حَدسيّ في حالة «الوُصول». وهنا تتكون وحدة كاملة بين المعرفة السّابقة والتطلّعات السّاعية الحدسيّة والقصد المجهول.



عبد الرحمن مُنيف. الشجرة العائلية لـ «سيرة مدينة»،
بعض الأسماء والعادات لأهل عمان في الأربعينيّات، 1995.

لم يتبع عبد الرحمن في رسومه مدرسة معينة، كما أنه لم يحاول تقليد مذهب دارج ليسير في مساراته المطروحة. إنه يرسم بشكل عفوي وبدافع داخلي ملخ وخاص، وهو في ذلك لا يتبع نزوة اجتماعيّة لطبقةٍ معيّنة بقصد التسلّي والتباهي.

إنّ زيارات صديقي لمرسمي، في برلين، مع رائحة التربانتين وأكوام اللون والورق، أكّدت فضولَه واهتمامه بالفنّ بشكلٍ حميم ودقيقٍ، إنه لا يهتمّ بالرؤية (الخارجيّة) فقط بل يريد الدخول في صميميّة هذا العالم.

ومن الجدير، في هذا الخصوص، ملاحظة أنّ عبد الرحمن في الزاوية المشتركة مع جبرا إبراهيم جبرا، «عالم بلا خرائط» قد اختارا كليّةَ للفنون الجميلة أحد أمكنة الرواية. كما أنّه كرّس في ثلاثيّته الجديدة «أرض السواد» مقطعاً حميماً وهاماً، ركّزَ فيه على شخصيّةٍ محبّبة وفذّة في تفصيلٍ بالغٍ، ألا وهي شخصيّة (ذنون النخات)، في بستانه على الطرف الآخر من دجلة، حيث اختلطت الأشجار والفواكه بالتماثيل. لقد أخذ مادّة النحت من صلصال النهر وكان في ذلك امتداداً طبيعيّاً لحضارة عظيمة في هذا المضمار منذ آلاف السنين. وقد أنهى روايته بهذه الشخصية، حيث انتقل ذنون من بستانه في الرّصافة إلى محترفٍ في الكرخ عند بعض الأصدقاء. وكان يزاول عمله على مرأى من المعجبين بتلك الأعمال القائمة. وكانت (أم قدوري) تضفر أطواق الياسمين.



وكان الحاج يزيّن أعناقَ التماثيل بتلك الأطواقِ. وكان في ذلك احتفاليّةً كبيرة ورمزاً للانتصار ـــ انتصار النهر والأرض، وانتصار الإنسان على نكبات الماضي والحاضر وأملاً للمستقبل.

قد نجد في مطالعة روايات عبد الرحمن (ومطالعة) رسومه، قطبين متناظرين، فإذا كان الكاتب يجهد في تنظيم الرواية، بصبر وتأنٍّ عظيمين في خلق الأشخاص والأجواء، وفي وصف البلدان والمناخات، مع ارتعاش وتير يتصعّد ويدخل الزمان ببطء مع إيقاع نادر في عالم روايته، فإن رسوماته تبدو وكأنها الواسطة والغاية، وتلبية داخليّة للتسجيل الإراديّ والتأكيد الواضح والسّريع لماهيّة (الشيء).

إن ما ذكرته من فرقٍ بين الرواية والرسم، قد يبدو متناقضاً للوهلة الأولى، ولكنه تناقض قطبيّ يؤكّد التكامل، إذ إن عفويّة الرسم تأتي مكمّلةً لتمهّل الرواية في السرد مع الزمن والمكان.



غرافيتي على حائطِ في برلين، 1999.





عبد الرحمن مُنيف.
دراسة بالفحم، 2000.

إن غياب اللون وعدم استعماله إلا نادراً يؤكّد قصديّة الرسوم والتأكيد على (الحدث) من منظور الرّسم، لأن الغرض الأول هو استيعاب الأشخاص والأمكنة في أطرهم الخاصّة وليس في خلق (لوحةٍ).

قد تكون لعبد الرحمن محاولات سابقة للرسم لا أعرفها، ولكنه في زيارتي الأخيرة لدمشق اطّلعت على دفتر لأعمالٍ جديدة.

أخذ في هذه الأعمال منحى جديداً ومُختلفاً من ناحية المادة التي استعملها في الرسم، إذ إنه استبدل القلم بطباشير الفحم العريضة، فحاول، بِها، إعطاء الأعمال أشكالاً جديدةً واستقلاليّة في ما يتعلّق بالحجوم والفراغات. لم يعد الخطّ وحده الأساس في بناء العمل، بل أصبحت تلك الخطوط سطوحاً عريضة تتراكب وتتماوج مع بعضها في اتجاهاتٍ مختلفةٍ ومتّزنة، يربطها ببعضها إيقاعٌ يكاد يكون الهدف الأساسي في البناء.

وقد يتقرب هذا البناء من الرؤية التكعيبية، حتى أن بعض هذه الرسوم خرجت من إطار (التشخيص) أصبحت أعمالاً يربطها البناء والإيقاع فقط.

قد تبدو رسومات أشخاص

عبد الرحمن، للوهلة الأولى، متشابِهة، ولكن التمعّن بمفردات هذه الرّسوم تُظهرُ للرائي اختلافاً في تقاسيم الوجوه وتأكيد المعالم في إعطاء الأشخاص هويّتهم الشّخصيّة.

لا تخلو هذه الرّسوم من أسئلةٍ نراها في التعليقات السريعة أسفل العمل، وقد يتحوّل السؤال إلى تقرير لا يخلو من طَرافةٍ حين استعراضه لما رسم. إن بعض هذه التعليقات بيتيّةٌ ومرتبطةٌ بالبيئة، ونحن نعيش سؤاله المُقتضب ونحمل ذات الابتسامة التي حملها الكاتب حين دوّن تلك المُلاحظة أو ذاك السؤال دون تَهذيبِ أو تقليم.



أنطونين آرتو، 1939.
حبر ـ غواش على ورق
مع بعض الحروف.

لا بدّ لي أن أستعرض، في هذه المناسبة، أسماءَ بعض الكُتّاب والشّعراء الكثيرين الذين مارسوا هذه الازدواجيّة على درجاتٍ مختلفة في حياتِهم، تتراوح بين الهواية والاحتراف. إنّ معظم هؤلاء كانوا مرآة لعصرهم، أو حتى أن بعضهم كان سبّاقاً في الحداثة، مثل الكاتب «فيكتور هوغو» (Victor Hugo)، والمسرحيّ «أنطونين آرتو» (Antonin Artaud)، والشاعر «شارلز بودلير» (Charles Baudelaire). لم يكن هؤلاء على الطرف الآخر من الحياة الثقافية والفنيّة، بل كانوا دائماً في مركز الخِطابِ والأحداث، كما ارتبطوا بصداقاتٍ كبيرةٍ مع الفنانين، وبعضهم مهّد الطّريقَ لثورة الحداثة وحمايتها، كما فعل بودلير مع الرّسام «إدوارد مانيه» (Edward Manet)، رائد المدرسة الانطباعيّة.



أنطونين آرتو. بورتريه شخصي، 1946، قلم رصاص.



جبران خليل جبران.
دراسة بقلم الرصاص.

لا أريد أن أتوسعَ في الكتابة عن هؤلاء الكُتّاب، ولكنه لا بد لي من التعرّض الخاطف لبعض الأسماء اللامعة، مثل «فولفغانغ غوته» (Johann Wolfgang Goethe)، الشخصية التاريخية في صورة (العالِم الجامِع).

فإلى جانب رسومه وتصاويره الرائعة والمتشعّبة المواضيع والتقنيات، كتب نظريّات عن اللون ونظامه الفيزيائيّ والضّوئيّ على مستوى علميّ كبير، ما زالت مرجعاً هامّاً حتى اليوم.

يأتي الشاعر والرّسام الإنجليزي الشهير «وليام بليك» (William Blake) في طليعة الشّعراء الرسامين



وليم بليك، 1805
قلم رصاص ـ مائيّ.

ـ الشّعراء أو الشّعراء ـ الرّسامين بأعمالهم الكثيرة التي تدور حول الخليقة والأنبياء بشكلٍ إنجيليٍّ، يرتبط بصورة عصره والرؤى الفنيّة لتلك الفترة. ربما كانت أعمال فيكتور هوغو الأولى من نوعها التي أخذت المنحى التّجريديّ الكامل، حيث كان اللون والبقعة، مع الخطّ، يشكّلون (موضوع) العمل وغايته، دون تقليد طبيعيّ للأشياء.

لعبت شخصيّة الشاعر المُحدث شارلز بودلير دوراً فعّالاً وكبيراً، ليس فقط في الحياة الثقافيّة في باريس، وإنّما في الحياة الفنيّة أيضاً. فإلى جانب كونه قد مارس الرسم بشكل يدعو للإعجاب، فإنه ناقد كبير وهامٌّ، وصديق مُقرّبٌ لكبار فنّاني عصره، مثل «غوستاف كوربيه» (Gustave Courbet)، و «أوجين دولاكُروا» (Eugen Delacroix)، وله دراساتٌ في الفنّ والنقد، ساهم فيها في تأكيد مواقفِه ورُؤاه الفنيّة.

إن شخصيّة أنطونين آرتو من الشخصيات الحقّة والكبيرة في القرن العشرين، وقد كنّ له الاحترام كبارُ المثقّفين والفنانين الذين عاصروه. فهو إلى كونه قد حدَّثَ المسرحَ الفرنسي، كان مُمثّلاً، مُخرِجاً، رسّاماً وكاتباً. إنّ رسومَه نادرةٌ في فرادتِها، وعلى أهميّةٍ كُبرى أثّرت في مجرى كثيرٍ من الفنّانين. لقد أنهى حياته في المصحّةِ النّفسيّة، وعايشَ التّجربة المأسويّة لفان كوخ. وإنّ كتابه عنه يُعتبرُ تسجيلاً صادقاً لحياةِ هذا الفنّان الكبير.



هنري ميشو، ما قبل التاريخ، 1952، حبر صيني - غواش على ورق.

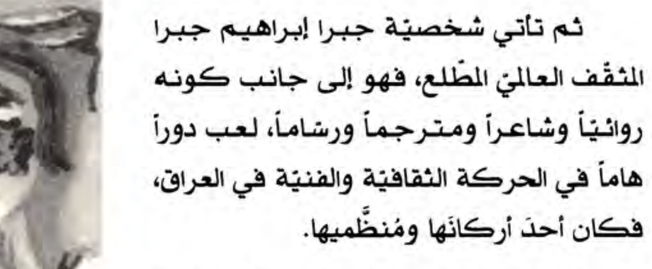
إن الشاعر الفرنسي الكبير ،هنري ميشو، Henri Michaux) أشهر من وصل الشّعر بالرّسم بشكل متوازنٍ في عصرنا. فمائيّاته ولوحاته الزيتيّة، إلى جانب رسومه بالحبر الصيني لها حضور دائم في صالات العالم ومتاحفه. وتُعتبر تجربته في الرّسم والشّعر، تحت تأثير الأفيون والبايوت (مخدّرٌ مُستخلصٌ من جذور أحد أنواع الصبّار في أمريكا الجنوبيّة)، من الآثار الهامّة والنادرة في هذا المجال.

توجد في العالم العربي نماذج كبيرة مماثلة، لها أهميّتها في التزاوج والتمازج بين الفنون. فكما هو الحال لدى الكُتّاب والشعراء في أوروبا، لعب بعض الأدباء العرب دوراً هاماً في الحياة الفنيّة في عصرهم، وكانوا أيضاً مرآةً للطّموحات الثقافيّة والفنيّة آنذاك. ويأتي بالدّرجة الأولى، جبران خليل جبران، الذي



جبران خليل جبران. بورتريه لأمين الريحاني، 1912، قلم رصاص على ورق.

تُرجمت كتبه إلى كلّ لغات العالم وطُبعت بالملايين. كان لجبران صداقات مع كبار فناني عصره في فرنسا وانجلترا ومنهم النحات ،رودان، (Auguste Rodin) وغيره. صوّر جبران بطريقة مثاليّة تمجّد الإنسان وعلاقته باللّه والحياة في صفاءٍ إنسانيٍّ خالص، مُزيّناً بِها كتبه، وهو يُشبه بذلك بعض المدارس المثاليّة التي ظهرت في أوروبا نِهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين.





جبرا إبراهيم جبرا، 1946 ـ 1947، زيت على قماش.

ثم تأتي شخصيّة جبرا إبراهيم جبرا المثقّف العالميّ المطّلع، فهو إلى جانب كونه روائيّاً وشاعراً ومترجماً ورسّاماً، لعب دوراً هاماً في الحركة الثقافيّة والفنيّة في العراق، فكان أحدَ أركانَها ومُنظِّميها.

لا يزال عبد الرحمن يكتب مخططاته بالقلم، وإن ذات اليد انتقلت من رسم الحرف إلى رسم الشكل، وهكذا يكون الخط امتداداً لإيقاعات الحسّ وتنقّلات العقل والنفس.



فان كوخ. شجرة السّرو، 1889، حبر على ورق.

يسير الخط نحو الشكل ويسير الحرف نحو القصد، وهما يقدّمان للمتلقي في هذه الأخاديد البصريّة متعةً للعين وسلوى للنفس، وهما من مادة واحدة تختلف في مسارها وتتحد في غاياتِها.

إن الخطّ همسةٌ أو صرخةٌ كالجرح أو الندبة، يترك آثاره العميقة، كما يترك الفلاح آثار محراثه على الأرض، يخترق طبقاتِها تاركاً حبّه في أعماقها، لتحمل الخير والحياة في المستقبل.

للخطّ سحر وضرورة لما يقدّمه لنا من إيماءات وإيحاءات أيّاً كانت. إنه الدليل البشريّ والواسطة التعبيريّة، وهو في قراءته، أكان رسماً أو حرفاً، في موضع التأويل وإثارة الحواس والفكر، ولتوضيع الفرد أمام نفسه وأمام الكون.

كرّر عبد الرحمن في أحاديثنا الكثيرة أكثر من مرّة ضرورة ترك آثارنا، وأن (نخرمش) ما استطعنا، واجباً، لنترك شواهدَ جيلنا للمستقبل. فإذا وُفّقنا كان لا باس، وإلاّ فقد عملنا الواجب. وقد أعجبني قوله (نخرمش) لما في ذلك من إرادةٍ وتحدٍّ وإشارةٍ مباشرةٍ لأثر المثقّف في قضايا زمانه. وأنا أفهم في «الخرمشة» الخطّين: خط الكلمة وخط الرسم عند الكاتب.

مروان / برلين 2000

عبد الرحمن منيف والفن الحديث
الصداقة ـ التبادل الرمزي وفن الكتاب

سونيا ميشار الأتاسي[*]

غالباً ما يتبادر إلى الذهن عند ورود اسم عبد الرحمن منيف أنه روائي عربي بامتياز، لكن قلة التي تدرك مدى اهتمامه بالفن الحديث، على الرغم من أن هذا الاهتمام لم يكن مجرد هواية بالنسبة له، بل احتل مكانةً مهمة في حياته وكتاباته. ويمكن لكل من زار منزل منيف وزوجته سعاد في دمشق أن يلحظ ذلك الاهتمام على الفور. فهذا المنزل الحميم لا يمتلئ بالكتب وحسب، بل يحوي على مجموعة استثنائية من اللوحات التي تعود لعددٍ من أهم الرسامين العرب. والتي تجمعت مع السنين.

ومن جهتهما، تعامل الزوجان مع هذه اللوحات وكأنها كائنات حية؛ يبدلون أماكنها بين فترة وأخرى، ليشعرا بحيويتها وحتى لا تتحول الى قطع أثاثٍ فاقدة الحضور والمعنى[1].

يعود اهتمام عبد الرحمن منيف بالفن الحديث إلى فترة الدراسة

(*) سونيا ميشار الأتاسي: أستاذة مساعدة في الجامعة الأميركية في بيروت. حازت شهادة دراسات عليا في مجال الأدب المقارن والأدب العربي من جامعة برلين عام 2000 وعلى شهادة دكتوراه في الأدب من جامعة أوكسفورد عام 2005.

(1) منيف في مقابلة مع الباحثة، دمشق في 27 آب 2003.

التي أمضاها في العاصمة العراقية بغداد في بداية الخمسينات من القرن المنصرم. لقد تميزت تلك السنوات التي سبقت ثورة 1958 في العراق، بكثرة الحراك السياسي والثقافي. وعلى الرغم من أن منيف كان في ذلك الحين يصب جلّ اهتمامه على السياسة، كناشط في حزب البعث، الذي لم يلبث أن تركه حين وصل الى سدة الحكم[2]، فإن حياة بغداد الثقافية تركت أثراً كبيراً لديه.

كانت بغداد في ذلك الزمن مركزاً للتيارات الطليعيّة على صعيد الفن الحديث. ويمكن في هذا المجال أن نذكر على سبيل المثال جماعة بغداد للفن الحديث التي تأسست في العام 1951 على يد مجموعة من الفنانين العراقيين الشباب الذين أصبحوا في ما بعد من أبرز الفنانين في البلاد، ومنهم جواد سليم (1919-1961) وشاكر حسن آل سعيد (1925-2004)، إضافة إلى المفكر والكاتب الفلسطيني جبرا ابراهيم جبرا (1920-1994)[3]. الذي لعب دوراً أساسياً في الحركة الفنية

---

(2) عن السنوات الأولى لنشأة حزب البعث، راجع:
Hanna Batatu, *The Old Social Classes and the Revolutionary Movements of Iraq: A Study of Iraq's Old Landed and Commercial Classes and of its Communists, Ba'thists and Free Officers* (Princeton: Princeton University Press, 1978).
وحازم جواد، أحد القادة السياسيين في حزب البعث في العراق في ذلك الوقت والذي يتحدث عن التزام منيف السياسي في بدايات حزب البعث في «في ذكرى أربعين عبد الرحمن منيف»، **القدس** (لندن) في 6-3-2004. راجع أيضاً ماهر جرار، **عبد الرحمن منيف والعراق، سيرة وذكريات** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005)، ص 21- 32.

(3) راجع:
Ulrike al-Khamis, "An Historical Overview 1900s-1990s," in Maysaloun Faraj (ed.), *Strokes of Genius. Contemporary Iraqi Art* (London: Saqi Books, 2003), p. 21-46.

والأدبية، وكما ورد في البيان التأسيسي لهذه الجماعة فإن هدفها تمثل في إنتاج فنٍ يحمل بعداً عالمياً معاصراً وطابعاً محلياً في آنٍ معاً[4].

منذ فترة الخمسينيات من القرن الماضي، حرص عبد الرحمن منيف على قضاء وقت طويل في أروقة المتاحف والمعارض في المدن التي عاش فيها، خصوصاً خلال إقامته في باريس في الثمانينيات، كما بقي إلى آخر لحظة متابعاً عن قرب لتطور الفن الحديث في العالم العربي، وظل محافظاً على صداقات حميمة ونقاشات شيقة جمعته بالعديد من الفنانين العرب. وعلى الرغم من ذلك لم يدّع يوماً أنه ناقد فني محترف، فقد كانت له تجارب كتابية عدة متعلقة بالفن والفنانين في العالم العربي نشرت كمقدمات لمعارض أو كدراسات متفرقة في مجلات فنية متخصصة. ومن الذين كتب عنهم نذكر فاتح المدرّس (1922- 1999) ومروان قصاب باشي (من مواليد عام 1934) ونذير نبعة (من مواليد عام 1938) ونعيم اسماعيل (1930- 1979) وأرداش كاكفيان (1940- 1999) وجبر علوان (من مواليد عام 1948) وعلي طالب (من مواليد عام 1944) وجواد سليم (1921- 1961) ومحمود مختار (1891- 1934). وكان يطمح بمتابعة أعمال فنانين عرب آخرين وتقديمها في كتابٍ فني، لكن الموت عاجله قبل أن تسنح له هذه الفرصة[5]. لم يكتفِ منيف بالكتابة حول الفن والفنانين، بل كانت له محاولة مع

---

(4) راجع شاكر حسن آل سعيد، **البيانات الفنية في العراق** (بغداد: وزارة الاعلام، 1973) ص 25-29.

(5) أراد منيف أن يخصص كتاباً عن الفن الحديث في سوريا وآخر عن الفن الحديث في العالم العربي. وأراد أيضاً أن يكتب عن فنانين آخرين مثل رافع الناصري (من مواليد 1940) وعاصم الباشا (من مواليد 1948) وسهى شومان (من مواليد 1944) وعدلي رزق الله (من مواليد 1940) وآدم حنين (من مواليد 1929) لكنه توفي قبل أن يتمكن من تحقيق ذلك. أشكر سعاد القوادري على هذه المعلومة.

الرسم تم عرضها في الطبعة الخاصة من كتابه «سيرة مدينة» والذي سنناقشه في ما بعد. وعندما سئل عن اهتمامه بالفن، أجاب:

الأول أنني أحب الفن التشكيلي ولذلك فهذا أمر طبيعي أن أعمم هذه المتعة. الشيء الثاني هو أنه توجد سوابق عديدة لكتاب أو شعراء «قرأوا» أعمال فنانين تشكيليين وكتبوا عنها. وهذه الكتابة، وإن لم تكن اكاديمية، إلا أنها قراءة موازية للعمل الفني، يمكن أن تضيء جوانب وأن تكشف جوانب فيه قد لا يراها الناقد التقني. الأمر الثالث، هناك عزلة وانقطاع بين الفنون وبخاصة في المنطقة العربية، وكل فن ينمو بمعزل عن الفنون الأخرى، وهذا يؤدي الى ضعف الفنون بشكل عام، في الوقت الذي يمكن فيه بالرواية أن تبنى الجسور بين هذه الفنون[6].

كان جبرا إبراهيم جبرا واحداً من هؤلاء الذين جسدوا «سوابق عديدة لكتاب أو شعراء «قرأوا» أعمال فنانين تشكيليين وكتبوا عنها»، وسيصبح جبرا أحد الأصدقاء المقربين إلى منيف ومثالاً يحتذى بالنسبة إليه، ليس فقط لقيمته ككاتب مميز ومثقف، ولكن بوصفه أيضاً مؤلفاً خلاقاً يهتم بالفن الحديث[7].

كان عبد الرحمن منيف، شأنه شأن جبرا، يعتبر أن الرواية هي جسر يربط بين الفنون. ومعاً كتبا رواية **عالم بلا خرائط** (بيروت، 1982). وهذه الرواية، المزدوجة الكتابة، تطرح العديد من الأسئلة ليس بخصوص هوية الكاتب فقط، ولكن يمكن اعتبارها أيضاً «رواية

---

(6) اسكندر حبش، «عبد الرحمن منيف في حوار غير منشور: أزمتنا مثلثة النفط والإسلام السياسي والديكتاتورية»، جريدة السفير، بيروت 30\1\2004، ص 11.

(7) ان جبرا أحد مؤسسي جماعة بغداد للفن الحديث وشارك بالعديد من المعارض التي نظمتها الجماعة حيث عرض لوحاته. اضافةً الى ذلك، كان جبرا ناقداً مميزاً للفن. نشر العديد من الكتب المتعلقة بالفن الحديث في العراق أهمها «جواد سليم ونصب الحرية» (بغداد: وزارة الاعلام، 1974).

حول فن كتابة الرواية» كما ذكر محسن جاسم الموسوي[8]، وروايةً تعالج بشكل نقدي دور الفنان في المجتمع العربي المعاصر.

لقد كان معظم الفنانين الذين كتب عنهم منيف من أصدقائه ومن الشخصيات المميزة في مجال الانتاج الثقافي سواء أكانوا في بغداد أو دمشق أو القاهرة أو غيرها من المدن. ولم يقتصر الأمر على كتابة منيف عن أعمال هؤلاء الفنانين، بل قاموا بدورهم بالمساهمة برسوم ولوحات بشكل أغلفة فنية أنيقة ميزت روايات منيف في وقتٍ كانت فيه سوق الكتب العربية تعوم بالمنشورات السريعة والرخيصة. ومن الصعب تحديد ما إذا كان هو الأول في أخذ المبادرة والكتابة عن الفنان أو أن الفنان كان السباق في إنتاج الرسوم. وعلينا هنا أن نفهم علاقة الأخذ والعطاء بين الكاتب والفنان على أنها عملية تبادل رمزي تدريجية بين أصدقاء وشخصيات بارزة لها وزنها الاعتباري في عالم الإنتاج الثقافي.

يتمحور هذا المقال حول الفنانَين ضياء العزاوي ومروان قصاب باشي ومساهمتهما في كتب منيف. وكما هي حال كتابات منيف بخصوص أعمال الفنانين، تقدم لوحات هذين الفنانين ورسومهم المخصصة لروايات منيف «قراءة موازية» لنصٍ أدبي «يمكن أن تضيء جوانب وأن تكشف جوانب فيه قد لا يراها الناقد الفني». هذا المقال يدين منهجياً إلى مقاربة لوري إدسن حول القراءة الارتباطية عبر مجالات الأدب والفن. وتعود أهمية هذه المقاربة أنها تتحدى طريقة رؤيتنا وقراءتنا من خلال طرح مسألة الحدود التي تفصل عادةً بين المكتوب والمرئي[9].

---

(8) محسن جاسم الموسوي، **الرواية العربية- النشأة والتحول** (بيروت، دار الأدب، 1988) ص 282.

(9) راجع:

Laurie Edson, *Reading Relationally Postmodern Perspectives on*

العزاوي

ينتمي الفنان العراقي ضياء العزاوي (من مواليد 1939) إلى جيل الستينيات في بغداد، وكان متأثراً بقوة بجماعة بغداد للفن الحديث. في العام 1969، أسس مع عددٍ من الفنانين العراقيين مجموعة «الرؤية الجديدة» التي دعت إلى بناء علاقة حرة وخلاقة مع موروث العراق الثقافي، مما يفسح المجال أمام المقاربات الشخصية[10]. درس العزاوي علم الآثار والفن في بغداد وعمل في المتحف العراقي وترأس قسم التحف العراقية القديمة وعُرف دولياً بمزجه بين الظواهر الفنية المعاصرة والخصائص المكتسبة من التراث العربي-الإسلامي وما سبقه من الحضارات القديمة في بلاد ما بين النهرين. وهو يقيم في لندن منذ العام 1976[11].

اضافةً الى كونه رساماً، اهتم العزاوي كثيراً بفن الغرافيك وعمل منذ بداية الستينيات في مجال الكتب الفنية وأصدر العديد من «كتاب الفنان» (livre d'artiste). يتميز الرسم (illustration) داخل الكتب بتاريخ قديم وعريق في الثقافة العربية[12]، في حين أن «كتاب الفنان» يعود في أصله إلى أوروبا وقد برز كفن في أوائل القرن العشرين في

Literature and Art (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000).

(10) راجع آل سعيد، **البيانات الفنية في العراق**، ص 31-35.

(11) راجع:

Institut du monde arabe, *Dia Azzawi* (Paris: Institut du monde arabe, 2001).

(12) راجع:

Marie-Geneviève Guesdon and Annie Vernay-Nouri (eds.), *L'art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste* (Paris: Bibliothèque nationale, 2002).

فرنسا كرد فعل على الإنتاج المكثف للكتب التجارية[13]، وكان المتعارف عليه يومها أن يتم نشر أعداد محدودة من «كتاب الفنان » لا تتعدى الثلاثمائة نسخة وتباع مصفوفة كأوراق في صندوق أو ضمن علبة وليس على شكل كتاب، وكانت كل الرسوم في «كتاب الفنان» أصلية. لكنّ تعريف «كتاب الفنان»، بدأ يتغير منذ الستينيات بعد صدور نماذج جديدة منه على شكل مطبوعات وانتشارها حول العالم في إطار النضال الاجتماعي والسياسي الذي ميز تلك الفترة.[14]

في العالم العربي أصبح «كتاب الفنان» بدوره وسيلة تعبير قوية في أوساط الفنانين العرب[15]. وكما يشير العزاوي، يشكل «كتاب الفنان» رابطاً مع الموروث العربي-الإسلامي الذي كان يثمّن عالياً انتاجَ الكتب، كما أنه يشكل في الوقت عينه جزءاً من الممارسات الفنية المنتشرة في العالم المعاصر. وهو يحرر الفن من كونه لوحةً معلقةً على الحائط تستخدم للتمايز ولتسليط الضوء على ذوق مالكها. إن «كتاب الفنان» المنبثق أساساً من الشكل المعتاد للكتاب، يركز على القدرة السردية للصور ويدعو إلى التعمق في القراءة البصرية[16].

---

(13) راجع:

W.J. Strachan, *The artist and the Book in France. The 20th Century Livre d'Artiste* (London: Peter Owen, 1969).

(14) راجع:

Renée Riese Hubert and Judd D. Hubert, *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books* (New York: Granary, 1999), p. 8.

(15) راجع:

Guesdon and Vernay-Nouri (eds.), *L'art du livre arabe*, p. 177-199.

(16) العزاوي في مقابلة مع الباحثة، لندن في 28- 11-2003. لجعل تراثنا العربي-الإسلامي في إنتاج الكتب أكثر مشاهدة أطلق العزاوي مشروعاً طموحاً: نشر نسخةً فاكسميل عن مخطوطة مقامات الحريري لعام 1237،

أنجز العزاوي العديد من «كتاب الفنان» التي تتدرج من النسخة الواحدة إلى الطبعات المحدودة والموقعة وصولاً إلى الطبعات الواسعة الانتشار. وهي تتمحور بمجملها حول الأدب العربي سواء أكان الأدب الكلاسيكي مثل **المعلقات** و**ألف ليلة وليلة** أو الأدب الحديث الصادر عن أبرز الكتّاب والشعراء مثل الجواهري وأدونيس ومحمود درويش ويوسف الخال وعبد الرحمن منيف.

عمل العزاوي على تصميم أغلفة الجزأين الأولين من مدن الملح ووضع العديد من الرسوم داخل النص، لا بل حوّل هذه الرواية الى «كتاب فنان» ثمين. كان العزاوي مأخوذاً بوصف منيف الدقيق للحياة في الصحراء وللتحول الذي شهدته الصحراء نتيجةً لاكتشاف النفط[17]. وإذا كانت رواية **مدن الملح** وُصفت بأنها «رواية النفط الكبرى في بلاد الخليج»[18]، فإن القراءة البصرية لهذه الرواية من خلال رسوم العزاوي للكتاب و«كتاب الفنان» الذي وضعه لها، تُظهر أن موضوع الرواية لا يتوقف عند النفط.

رسوم العزاوي

صدرت رسوم العزاوي على غلاف كتاب **مدن الملح** كما في داخله في طبعته الثانية (المجلدين الأول والثاني: **التيه والأخدود**) التي

التي نسخها وصورها الواسطي وهو الخطاط البغدادي والرسام في القرن الثالث عشر. نُشرت النسخة مُرفقة بمقدمة كتبها أوليغ إرابار في لندن في العام 2004 من قبل توتش ارت. اضافة الى ذلك، جمع أعداداً كبيرة من «كتاب الفنان» من العراق.

(17) المرجع نفسه.

(18) راجع:

Fouad Ajami, *The Dream Palace of the Arabs: A Generation's Odyssey* (New York: Pantheon Books, 1998), p. 125.

نُشرت في بيروت عام 1986، وهي تمثل بعض الشخصيات المذكورة في الرواية. يظهر على الغلاف متعب الهذال (الصورة رقم 1) وهو إحدى الشخصيات الأساسية في المجلد الأول من الرواية المعنون بـ **التيه**. ويقدم في الرواية على أنه من المتحدرين من غازي الهذال الذي اشتهر في مجتمع وادي العيون الصحراوي بمقاومته للعثمانيين في نهاية القرن التاسع عشر. بعد حوالى الأربعين عاماً ونتيجة «مجزرة وادي العيون»[19] التي نجمت عن اكتشاف النفط في المنطقة، فإن متعب الهذال نفسه سيصبح شخصية أسطورية في الذاكرة الجماعية لهذا المجتمع نتيجة مقاومته للأميركيين وحلفائهم المحليين. يصور العزاوي متعب الهذال بألوان مضيئة وهاجة، رافعاً جبينه بشموخ، واقفاً ومن ورائه خلفية باهتة بلون رملي. ويتناسب رسمه هذا مع وصفه في الرواية عندما يظهر فجأةً أمام ابنه فواز وبعض الأفراد من بني قومه.



الصورة رقم 1

في تلك اللحظة بالذات، ومع التماعة البرق التي شقت السماء، وخلقت خوفاً فوق الخوف، ظهر متعب الهذال. بدا كبيراً شامخاً،

(19) عبد الرحمن منيف، **التيه** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة التاسعة 1999) ص 125.

وأقرب إلى البياض. كان يحمل عصاه بيمناه ويشير إلى الناس من الضفة الثانية للوادي. كانت هيئته شديدة القوة والوضوح، حتى لبدا أقرب من الضفة الثانية، أو كأنه في وسط الماء[20].

تُركز رسوم العزاوي بالأسود والأبيض التي ضمها الكتاب على بعض الشخصيات الأخرى في الرواية (الصور 2-3-4-5-6). ولقد خُصصت لكل رسم صفحة كاملة، لكنّ إضافة الأحرف العربية على الرسوم خلق نوعاً من الترابط الحروفي مع النص. ويعود الفضل بإدخال الأحرف العربية إلى الفن الحديث في العالم العربي إلى الاتجاهات الفنية الجديدة التي أطلقتها مجموعة بغداد للفن الحديث مباشرة بعد النكبة عام 1948 وتميزت منذ البداية عن النموذج المهيمن للفن الغربي، كونها باتت تستوحي من الموروث العربي-الإسلامي، وتحديداً من فن الخط العربي[21].

في الرسمين 2 و3، تبرز الأحرف بوضوح تماماً من خلال اسمي الشخصيتين المذكورتين في **مدن الملح**: أم غزوان وابن الرشيد. غير أن اسم الأخير قُسم الى جزأين، فنرى «ابن الر» مكتوبة أفقياً بينما الجزء الآخر من الاسم قد كُتب عمودياً لأن ابن الراشد نفسه كان منقسماً بين أصوله العربية وحلفه مع الأميركيين. في الرسم رقم 4، يمكن قراءة أحرف «حرّان العرب» على يمين الصورة وهو الاسم الذي أُطلق على الأحياء العربية في مرفأ مدينة حرّان، في مقابل الأحياء

---

(20) المرجع نفسه، ص 174.

(21) راجع شربل داغر، **الحرفية العربية: الفن والحرية** (بيروت: شركة المطبوعات، 1990). راجع أيضاً:

Sylvia Naef, *L'art de l'écriture arabe: Passé et présent* (Geneva: Slatkine, 1992).



الصورة رقم 2



الصورة رقم 3



الصورة رقم 4

الأميركية[22]. لكن الأحرف الواردة في أعلى الرسم رقم 5 تحت المخيم هي فقط دلائل على أحرف عربية خضعت لعملية تحوّل شأنها شأن شخصيات الرواية، وهي عمليةٌ تحول قاسية وعنيفة كما يظهر مِن خلال الجسم المفكك في مقدمة الرسم. وتتناقض حالة البؤس التي تظهر عليها بعض شخصيات الرواية مع الاعتزاز الذي يميز شخصية متعب الهذال والذي يظهر في الرسم رقم 6.

---

(22) يمكن وصف جزأي حرّان العربي والأميركي، باستخدام تعابير فرانز فانون، الأول كـ «مدينة المستوطنين» والثاني كـ «مدينة الناس المُستعمرين، أو على الأقل مدينة الأهالي الأصليين، قرية العبيد (. .) مدينة العبيد وحثالة العرب». راجع:



الصورة رقم 5



الصورة رقم 6

كما أن الرسوم مُستوحاة من الموروث التصويري العربي، فإن الرواية استخدمت كذلك تقنيات وعبارات من الموروث الأدبي العربي. فهي تتضمن عبارات عديدة مأخوذة من الأدب العربي الكلاسيكي بدءاً من امرئ القيس مروراً بالجاحظ ووصولاً الى ابن قتيبة. هذا بالإضافة إلى إشارات إلى القرآن الكريم وإلى الروايات الشعبية من مثل **سيرة عنترة بن شداد والظاهر بيبرس وبني هلال**، مما يعزز روابط الرواية مع الموروث الأدبي العربي. تماماً مثل الحكواتي، يعتمد صوت الراوي على النقل الشفوي للأحداث. ويضفي استعمال اللغة العامية والأمثال العربية في الحوارات على الرواية طابعاً واقعياً وأصيلاً[23].

اعتُبرت **مدن الملح** «نقلة نوعية في الفن الروائي العربي»[24]. حيث حاول منيف صياغة رواية «عربية» حقيقيةً في رؤيتها للتاريخ كما

Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth translated by Constance Farrington* (Harmondsworth: Penguin, 1979), p. 29-30.

(23) راجع:

Eric Gautier, *Individu et société dans la littérature romanesque du Moyen-Orient: L'Arabie Saoudite à travers Mudun al-milh (Les villes de sel) de 'Abd ar-Rahman Munif* (Unpublished Doctorat de l'Université de Provence, 1993), p. 237-267.

(24) راجع:

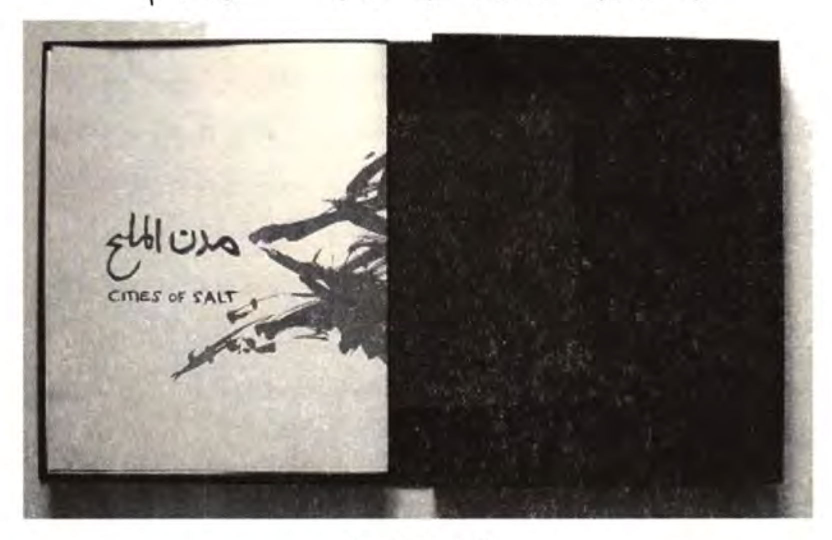
Issa J. Boullata, "Social Change in Munif's Cities of Salt," *Edebiyât. The Journal of Middle Eastern Literatures*, 8, no. 2, (1998), p. 191. See also Nedal al-Mousa, "Experimentation with Narrative Techniques and Modes of Writing in 'Abd al-Rahman Munif's Mudun al-milh: al-tih," *Arabic and Middle Eastern Literatures*, 4, no. 2, (2001), p. 145-156.

راجع أيضاً يمنى العيد، **الراوي والموقع والشكل، بحث في السرد الروائي** (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986)، ص 123- 176.

في أسلوبها السردي.»[25] عدا أن القراءة البصرية **لمدن الملح** عبر رسوم العزاوي تضع في المقدمة هذا الجانب من الكتاب.

«كتاب الفنان» للعزاوي

صدرت أعداد محدودة لم تتعد الخمسين نسخةً من «كتاب الفنان» الذي أعده العزاوي حول مدن الملح عام 1994 في لندن. وبِيع بغلاف مقوى أنيق وتضمّن الكتاب مقاطع، باللغتين العربية والانكليزية، مُستخرجة من بعض نصوص الرواية الخماسية ومترافقة مع رسوم بالأبيض والأسود، إضافة إلى ملف يحوي ست لوحات بطباعة خاصة،ملونة ومميزة، وجميعها مُوقعة ومُرقمة (الصورة رقم 7). تسلط



الصورة رقم 7

(25) راجع:
Stefan G. Meyer, *The Experimental Arabic Novel. Postcolonial Literary Modernism in the Levant* (Albany, NY: State University of New York Press), p. 76, 72.

هذه الطبعة الضوء على وجهٍ مهم من أوجه الرواية تمّت الإشارة إليه سريعاً في الأعلى عند تناول رسم العزاوي لمتعب الهذال الذي يظهر على غلاف الكتاب في طبعته الثانية: اللون.

تماماً مثل الرواية، يبدأ «كتاب الفنان» بالأسطر التالية:

إنه وادي العيون. . .

فجأة، وسط الصحراء القاسية العنيدة، تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء[26].

يحتل اللون مكانةً مهمة في الرواية منذ بدايتها. وكما يقول كمال بلاطة، تحتوي اللغة العربية على «فائض من الكلمات التي تصف العالم المرئي»، خصوصاً في ما يتعلق بالألوان على تنوع درجاتها[27].

لجأ منيف في مدن الملح إلى هذا الموروث، أما الألوان التي استعملها العزاوي في رسوماته فتضع في المقدمة مختلف درجات الألوان التي يصفها منيف في الرواية. تركز أكثر الرسومات على ألوان الصحراء التي تتراوح بين الأحمر القاتم والبني، تفصل بينها أسطر سود وكتابات. وهنا تظهر الأحرف العربية بوضوح. تتضمن احدى الرسومات العبارة التالية: «حرام عليكم يا جماعة الخير»، وهي الصرخة التي يطلقها محمد المدور عندما يرى أم الخوش ميتة (الصورة رقم 8). يبين هذا الرسم الأسى واليأس الذي تُصاب به بعض

(26) عبد الرحمن منيف، **التيه**، ص 9.

(27) راجع:

Kamal Boullata, "Visual Thinking and the Arab Semantic Memory," *Tradition, Modernity and Postmodernity in Arabic Literature. Essays in Honor of Professor Issa J. Boullata*, eds. Kamal Abdel-Malek and Wael Hallaq (Leiden, Boston, Cologne: Brill, 2000), p. 296-302.

الشخصيات بينما يستمر الأميركيون وحلفاؤهم من العائلة المالكة ومن الأتباع بممارسة أعمالهم التجارية. تعبّر بعض الرسومات عن الحياة الفرحة والجميلة التي كانت سائدة في وادي العيون قبل اكتشاف النفط حيث كان يكثر النبات وتفيض المياه، والتي ترمز اليها ألوان الأخضر والأزرق والأصفر والأحمر. تجسد إحدى هذه الرسومات وصف وادي العيون مثلما ورد في الرواية، «فائض من الخَضار في وسط الصحراء القاسية والقاحلة» (الصورة رقم 9).

بعد أن كانت الصحراء موضوعاً مركزياً في الأدب الجاهلي، أصبحت محور العديد من الروايات العربية في نهاية القرن العشرين كتلك التي كتبها هاني الراهب وابراهيم الكوني والطيب صالح[28]. مع ذلك فإن نظرة منيف الدقيقة للصحراء تبقى نادرة. وكما هو الحال مع قرية الطيبة في رواية **النهايات**، فإن واحة وادي العيون في مدن الملح ليست مجرد مكان جغرافي، بل هي موصوفة بأنها «خلاص من الموت» و«أعجوبة» و«جنةٌ على الأرض»[29]. ويشبه هذا الوصف الصورة التي يعطيها القرآن الكريم عن الجنة[30]. وتتناقض الطبيعة العذراء والسماوية لهذه الواحة كما كانت في الزمن الماضي مع واقعها القاسي الذي نجم عن اكتشاف النفط، كما رأه فواز بن متعب الهذال بعد عودته الى وادي العيون:

لما وصلا إلى وادي العيون بدا المكان لفواز وكأنه لم يره من

---

(28) راجع صلاح صالح، **الرواية العربية والصحراء** (دمشق: وزارة الثقافة، 1996). راجع أيضاً:

Richard van Leeuwen, “Cars in the Desert: Ibrahim al-Kuni, ‘Abd al-Rahman Munif and André Citoën,” *Oriente Moderno*, 16m no. 2-3, (1997), p. 59-72.

(29) عبد الرحمن منيف، **التيه**، ص 9 10.

(30) خصوصاً في السورة 15، الآيتان 45- 46 والسورة 55، الآيات 46- 50.

قبل. لم تعد له صلة بالوادي الذي تركه، لم يبق فيه شيء من الأشياء القديمة، حتى الريح التي كانت تهب في مثل هذا الوقت من السنة طرية منعشة، أصبحت الآن لفحاً قاسياً خلال ساعات النهار كلها، وبرداً ينفذ إلى العظم في ساعات الليل المتأخرة. أما الرجال الذين تجمعوا، لا يعرف من أين، في البيوت الخشب والخيام، فقد كانوا خليطاً عجيباً من البشر، ولا يشبهون أياً من الذين يمكن أن يلتقي بهم الإنسان[31].

وكما تغير المكان، تغير السكان وتحولوا الى «خليط بشري غريب لا يمكن للمرء أن يتعرّف على شيء شبيه به». ويترافق التحول الذي طرأ على وادي العيون والصحراء المحيطة بها بعد اكتشاف النفط، مع تحول عميق في المجتمع. تماماً مثل رسوم العزاوي للكتاب التي سبق وناقشناها، تركز رسومات «كتاب الفنان» على بعض شخصيات الرواية وتُصوّر معاناتها ورغباتها في وجه هذا التحول الاجتماعي. وتبدو هذه الشخصيات وكأنها تحاول إيجاد أجوبة على السؤال المقلق الذي تطرحه الرواية:

كيف يمكن للأشخاص والأماكن أن يتغيروا إلى الدرجة التي يفقدون صلتهم بما كانوا عليه، وهل يستطيع الإنسان أن يتكيف مع الأشياء الجديدة والأماكن الجديدة دون أن يفقد جزءاً من ذاته؟[32]

تتحدى القراءة المشتركة عبر حقلي الفن البصري والأدب، أطر الرؤية المعتادة وطرق السرد المهيمنة التي اعتدنا من خلالها أن ننظر إلى العالم.

وتدفعنا قراءة **مدن الملح** عبر رسوم العزاوي و«كتاب الفنان» الذي وضعه لها، إلى التمعن في ما وراء الرواية كدراسة اجتماعية للتاريخ

---

(31) عبد الرحمن منيف، التيه، ص 157.

(32) المرجع نفسه، ص 156.

غير المكتوب لـ «رواية النفط الكبرى في بلاد الخليج». كما تلقي هذه القراءة الضوء على الطابع المحلي للرواية الذي يتم من خلاله استعراض التاريخ في اطار سردي مرتبط بتراث الأدب العربي في ذات الوقت الذي يشكل فيه جزءاً من الممارسات الأدبية السائدة في العالم. يقول منيف إن الرواية العربية لا يمكن أن تصل الى بعدها العالمي إلا من خلال طابعها المحلي.

كلما ازدادت روايتنا محلية كلما أصبحت عالمية، بمعنى آخر كلما كانت أقرب إلى الصدق في تصوير الجو المحلي، وكلما كانت أعمق في حياة الناس حتى لو كانوا مجموعة صغيرة كلما أصبحت أقرب إلى العالمية[33].

إن تأكيد منيف على الطابع المحلي للرواية العربية فيه الكثير من النقاط المشتركة مع دعوةَ جماعة بغداد للفن الحديث الى إنتاج فنٍ ذي هوية محلية ومعنىً عالمي. وهذا بالضبط ما تجسده رسوم العزاوي في رواية **مدن الملح** و«كتاب الفنان» الذي استوحاه منها.

مروان

ترك الفنان السوري مروان قصاب باشي (1934) مسقط رأسه دمشق، عام 1957 لدراسة الفن في كلية الفنون في برلين (التي باتت تسمى اليوم جامعة الفنون الجميلة). وعين مروان في ما بعد أستاذاً في ذات الجامعة ودخل عالم الفن في برلين من أوسع أبوابه وكسب شهرةً عالمية. ويعتبر مروان من أكثر الفنانين الذين كتب عنهم منيف، إذ خصص له كتاباً كاملاً: **مروان قصاب باشي: رحلة الحياة والفن** (برلين، 1996).

---

(33) نزار عابدين «حوار مع عبدالرحمن منيف»، **المعرفة**، رقم 204، (1979) ص 199.

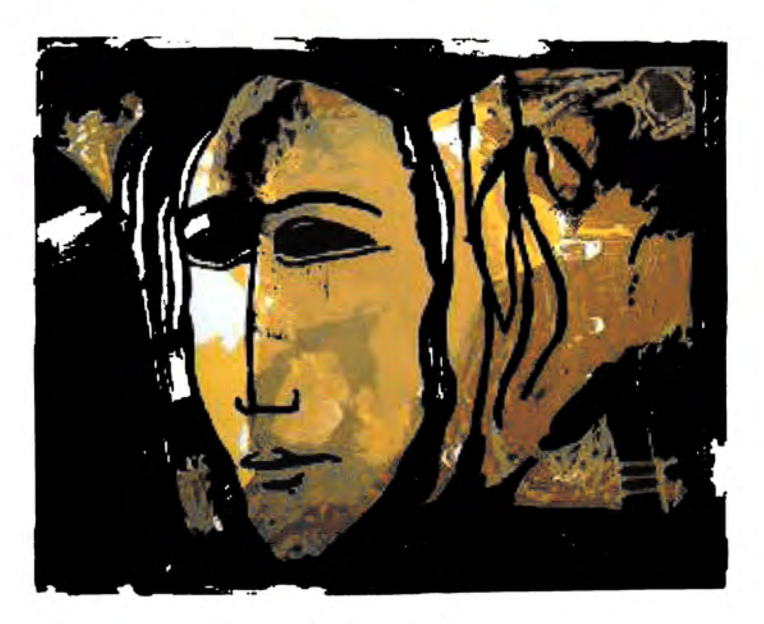
التقت مسيرتا منيف ومروان في منتصف الخمسينيات في اطار مجموعة من المثقفين الشباب التي كانت تنشط من أجل التغيير الاجتماعي والسياسي في دمشق. عندما غادر مروان الى برلين ومنيف الى بلغراد، انقطع الاتصال بينهما حتى العام 1992 حين دُعي منيف الى إلقاء محاضرة في برلين وزار مروان في مشغله. وكانت تلك الزيارة بمثابة توطيد لصداقةٍ حميمة ومديدة. وبقيا على اتصال عبر الرسائل وكانا يتبادلان الآراء حول الأدب والفن وحول العالم بشكل عام. حافظ منيف في رسائله الحارة التي كانت تحمل معاني الصداقة الحقيقية على قواعد المراسلة بينما اتخذت رسائل مروان شكل يومياتٍ تضمنت تدفقاً للمشاعر والوعي مع رسوم ولوحات مائية صغيرة. وكان واضحاً من خلال المراسلة بينهما أنهما سيحققان مشاريع مشتركة.

رسوم مروان

منذ منتصف التسعينيات، ساهم مروان بتصميم وإخراج كتب منيف بشكل كامل. وباتت رسوماته تظهر على أغلفة هذه الكتب وأحياناً في صفحاتها الداخلية. ومعظم هذه الرسوم كانت مخصصةً لكتب منيف، وكان يسبقها العديد من المحاولات والمسودات[34].

تعتبر الطبعة الجديدة من رواية **النهايات** التي صدرت في بيروت في العام 1999 نموذج جيد على هذا التعاون. يظهر على غلاف الرواية الذي طُبع على ورقةٍ صفراء اللون رسماً لبطل الرواية عساف مع طيور الحجل التي اصطادها، ووجهه يحوم فوق الصحراء، وهو مرسوم باللون البني فوق عنوان الكتاب واسم الكاتب اللذين كُتبا باللونين الأسود والأحمر (صورة رقم 10). أما الرسومات داخل الكتاب فهي

(34) مروان في مقابلة مع الباحثة، برلين في 3- 6-2004.



الصورة رقم 8



الصورة رقم 9

عبد الرحمن منيف

النهايات

الصورة رقم 10



من مؤلفاته

- الأشجار واغتيال مرزوق
- حين تركنا الجسر
- قصة حب مجوسية
- سباق المسافات الطويلة
- خماسية مدن الملح
- عروة الزمان الباهي
- عالم بلا خرائط بالاشتراك مع جبرا ابراهيم جبرا
- الآن... هنا
- سيرة مدينة - عمان في الأربعينات
- شرق المتوسط
- أرض السواد

الصورة رقم 11



عبد الرحمن منيف

سيرة مدينة

تقديم مروان قصاب باشي

طبعة خاصة

الصورة رقم 12



الصورة رقم 13



الصورة رقم 14



الصورة رقم 15



الصورة رقم 16

بالأسود والأبيض وتصور عساف برفقة كلبه أو في صيد الحجل أو عندما وُجد في الصحراء أو على سرير الموت. على الغلاف الخلفي أضيف تفصيل هو عبارة عن بورتريه لمنيف أنجزها مروان في العام 1996 عندما كان يزور دمشق ووضعت على رأس لائحة أهم الكتب التي أصدرها على الجانب الداخلي للغلاف (الصورة رقم 11). يمكن رؤية منيف بوضوح في الرسم الذي يشبه العديد من اللوحات المُعنونة «رأس» والتي أصبحت تميز أعمال مروان. تعطي هذه اللوحات للوهلة الأولى الانطباع بأنها رسومات تجريدية، فملامح الوجه تموج في عملية تكوين وتفكك مستمرة، لكنها لا تلبث أن تصبح أكثر وضوحاً بعد التمعن والتدقيق. وكما في المناظر الطبيعية تطغى على هذه اللوحات ألوان الأرض: الأحمر والبني والأصفر، وهي الألوان نفسها التي استُعملت في غلاف **النهايات**. وهذه الألوان ترمز إلى الطبيعة التي يستحضرها منيف في روايته والتي اكتنزها مروان عندما انطلق الى حياته الجديدة في برلين.

لا يعمل مروان عادةً في مجال تصميم وإخراج الكتب. وكما يؤكد أنه لم يعمل مع منيف لأسباب تجارية بل لأسباب مختلفة تماماً، آخذاً في الاعتبار الصداقة التي تجمعهما، إضافةً إلى إعجابه العميق بروايات منيف.[35]

منذ نهاية الخمسينيات عاش مروان وعمل خارج العالم العربي، ولكن كان يتردد بين فترة وأخرى، وكانت له علاقات مستمرة مع نعيم اسماعيل، وأديب غنم والفنان نذير نبعة وآخرين وترقت علاقاته الحميمة حتى وجوده الفعلي في المنطقة في الوقت القريب[36]. وكانت

---

(35) المرجع نفسه.

(36) في التسعينيات، أقام معارض في دمشق وعمان والقاهرة. اضافةً الى ذلك، =

أولى مشاركته مع فنانين عرب في دمشق عام 1970 ومن ثم تتالت معارضه في المنطقة وفي سوريا بشكل خاص عام 1995 في كاليري أتاسي وعدد من المشاركات في دمشق وعمان وبيروت ليكون في العام 2005، معرضاً مميزاً لأعماله، في أحد أهم الأماكن التاريخية في دمشق، خان أسعد باشا[37]. وعلى الرغم من أن منيف لم يعد موجوداً لمشاركة صديقه هذه اللحظة المهمة، فقد عُرض في المعرض بورتريه له إضافةً إلى بورتريهات لزوجته وأولاده وبعض رسائل مروان له. بالنسبة الى مروان، كانت صداقته مع منيف مرتبطة بشعور العودة الى الديار. فبفضل روايات منيف خرجت لوحاته ورسوماته من المتاحف والمعارض والمجموعات الخاصة لتنتقل إلى الجمهور الواسع من قراء منيف في العالم العربي. باختياره العمل مع منيف، أحد أبرز الروائيين العرب والذي تعاد طباعة بعض رواياته للمرة الخامسة عشرة، قيد لمروان أن يختار شكل التوصيل الذي يجسد «المجال الأرحب في كل المقاييس المنفتح على الفن: ذلك الشكل الذي يسافر إلى الأماكن الأبعد ويؤثر في المشاعر الأعمق وقد يدوم إلى أطول الأزمان، هذا إذا ما استمرينا في القراءة»[38].

= وهب مجموعةً من لوحاته المائية لأطفال فلسطين وهي معروضة في جامعة بيرزيت في مركز خليل السكاكيني الثقافي في رام الله منذ العام 1998. منذ العام 1999 ترأس الأكاديمية الصيفية السنوية في دارة الفنون في عمان التي تجمع بين طلابٍ من مختلف الدول العربية.

(37) راجع منى أتاسي، مروان، دمشق-برلين-دمشق (دمشق: معرض أتاسي/معهد غوتي، 2005).

(38) راجع:

Carol Hogben, "Introduction," to *From Manet to Hockney. Modern Artists' Illustrated Books*, eds. Carol Hogben and Rowan Watson, (London: Victoria & Albert Museum, 1985), p.36.

رسوم منيف

إضافة إلى رسومه التي رافقت كتب منيف، أعدّ مروان طبعةً خاصةً من كتاب **سيرة مدينة** الصادر في العام 1994، ونُشرت هذه الطبعة في بيروت عام 2001 (الصورة رقم 12). وكما تُشير مقدمة مروان «عندما يرسم الكاتب»، يظهر منيف بصورة جديدة في هذه الطبعة. فهو ليس كاتب روايات مكرسة من مثل **شرق المتوسط** و**مدن الملح** وحسب، بل هو فنانٌ منخرط في مجالين مختلفين من الفن: الكتابة والرسم. تتضمن الطبعة الخاصة حوالى الخمسين رسماً لمنيف. غير أنه سيكون من المجحف اعتبار منيف ذا مهارات مزدوجة في مجالي الكتابة والرسم. فالكتاب هو نتيجة الصداقة والتبادل الرمزي بين فنانَين من مجالين مختلفين، أحدهما روائي والآخر رسام.

في مقدمة الكتاب، يصف مروان الظروف التي أدت الى صدور هذه الطبعة الخاصة. فخلال زيارة خاصة له إلى دمشق في العام 1995، اكتشف صدفةً رسومات منيف. كان هذا الأخير يحتفظ بدفاتر صغيرة مليئة بالأوراق البيض على مكتبه يستخدمها كمسودّات خلال عمله على كتاب ما؛ في الواقع، كان يتوقف عن الكتابة في بعض الأحيان وينتقل الى هذه الدفاتر لينجز بعض الرسوم بثوانٍ. كان منيف يعتبر أن الرسم مجرد هواية وتجريب[39]. وعندما اقترح مروان فكرة الطبعة الخاصة، عارض منيف في البداية. ولكن بعد التباحث في الموضوع، وافق على شرط أن يكتب مروان المقدمة. ولم تكن هذه الطبعة الخاصة، لا عبارةً عن «كتاب الفنان» ولا كتاباً ثميناً يُضاف الى مجموعة نادرة، بل كان كتاباً في متناول الجميع، من حيث كلفته المقبولة واللذة في قراءته[40].

---

(39) منيف في مقابلة مع الباحثة، دمشق في 20- 3- 2002.

(40) مروان في مقابلة مع الباحثة، برلين في 3- 6- 2004.

يعتبر بعض النقاد أن **سيرة مدينة** هي بمثابة سيرة ذاتية لعبد الرحمن منيف. رغم تأكيد منيف أنها ليست سيرة ذاتية وليست برواية وإنما تتقاطع الرؤيتين. ولكن كما كتب ايف غونزالس كيخانو، «إن السير الذاتية المعاصرة في الأدب العربي ابتعدت عن نموذج طه حسين الريفي التقليدي وجعلت من المدينة محور التجربة الذاتية»[41]. ويضيف إن «المدينة تصبح شخصيةً بحد ذاتها» في رواية **سيرة مدينة**[42]. وكما يشير عنوان الكتاب، **سيرة مدينة**، تصبح المدينة الشخصية الأساسية، بطلة الرواية. يضع منيف قصته في الإطار الأشمل لقصة المدينة. تتركز **سيرة مدينة** على الهموم السوسيولوجية[43]. وتلجأ في الوقت عينه الى تقنيات الرواية كما يقول منيف في مقدمة الكتاب. وبالتالي يمتزج الواقع بالخيال في هذه السيرة وهو ما يميز السير الذاتية في الأدب العربي الحديث[44]. وكما يقول منيف، ليست

---

(41) راجع:
Yves Gonzalez-Quijano, "The Territory of Autobiography: Mahmud Darwish's Memory for Forgetfulness," *Writing the Self. Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, eds. Robin Ostle, Ed de Moor, Stefan Leder (London: Saqi Books, 1998), p. 317.

(42) المرجع نفسه.

(43) راجع:
Tetz Rooke, *"In my Childhood". A Study of Arabic Autobiography* (Stockholm: Stockholm University, 1997), p. 197.

(44) كما كتب دوايت رينولدز، انه المزيج بين الواقع والخيال الذي يميز السيرات الذاتية في الأدب العربي الحديث عن الأدب العربي التقليدي والذي يضعها في منزلة الرواية كما هي الحال في الأدب الغربي. راجع:
Dwight R. Reynolds, *Interpreting the Self. Autobiography in the Arabic Literary Tradition* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2001), p. 10.

سيرة مدينة تأريخاً لمدينة عمّان. ولكنّ القراءة من خلال عيني إنسان عاش ذاك الزمن في ذلك المكان، وهو الطفل الصغير في النص، «قد تساعد على رؤية إضافية»[45].

تظهر ملامح المدينة من خلال السكان الذين يعيشون فيها. بعضهم من أهل الصبي ومعارفه وبعضهم الآخر من شخصيات عمّان المرموقة في ذلك الزمن. تبدأ أحداث الرواية مع نهاية الحرب العالمية الأولى وتنتهي مع النكبة عام 1948. يتابع القارئ مسيرة الطفل واكتشافه للمدينة خلال سنواته الدراسية وحتى شبابه حين ينتقل الى بغداد. ومن خلال عيني الطفل الصغير، يرى القارئ عمّان تتحول من مدينة نائية في جبل عمّان الى مدينةٍ دائمة التوسّع. ويمكن القول إنه من خلال تسليط الأضواء على الأحداث الثانوية والأشخاص الهامشيين الغارقين في «بحر الحياة من دون أية فرصةٍ لالتقاط أنفاسهم»[46]، فإن **سيرة مدينة** هي ربما جزءٌ من «تاريخ عمّان المنسي»[47]. أما الدور الذي يتمناه منيف لفن الرواية فهو أن تكون «تاريخ الذين لا تاريخ لهم، تاريخ القراء والمسحوقين، والذين يحلمون بعالم أفضل»[48].

تبدو إحدى الرسومات التي تضمنتها الطبعة الخاصة وكأنها تجربة أولى للكاتب وهي على شكل شجرة للعائلة (الصورة رقم 13). ولكنّ معظم الرسوم تجسّد شخصيات من النص (الصور 14-16) وكلها رُسمت بالحبر الأسود وبخطٍ سريعٍ واحدٍ غير متقطّع، إذ إن الذاكرة

---

(45) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001) ص10.

(46) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة**، ص 5.

(47) المرجع نفسه، ص 141.

(48) عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى. هموم وآفاق الرواية العربية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992) ص 43.

تستحضر الشخصيات والمشاهد بطريقةٍ عفوية وتعبّر عنها اليد في غضون ثوان. من هذه الناحية، تتناقض الرسوم مع النص ووصفه الدقيق للحياة في عمّان. يذكر منيف في المقدمة الصعوبات التي يواجهها المرء عند الكتابة عن مدينة الماضي وتحويلها إلى كلمات ليست إلا «ظلالاً باهتة لحياة».

وحديث الإنسان عن المدينة التي تعني له شيئاً خاصاً، بمقدار ما يبدو ممكناً فإنه شديد الوعورة، وبعض الأحيان عصي، لأن السؤال الذي يطرح نفسه: أي شيء يمكن أن يقال، وأي شيء يترك؟ (. . .)

إن الكتابة عن مدينة الماضي التي يحبها الإنسان تحوّل هذه المدينة إلى كلمات، والكلمات ذاتها، مهما كانت بارعة، زلقة، خطرة، ماكرة، وغالباً لا تتعدى أن تكون ظلالاً باهتة لحياة، أو في أحسن الحالات ملامسة لها من الخارج، أو مجرد اقتراب، علماً أن الحياة ذاتها كانت أغنى، أكثر كثافة، ومليئة بالتفاصيل التي يصعب استعادتها مرة أخرى[49].

نظراً لهذه الصعوبات، السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو إذا ما ساعدت هذه الرسوم منيف ليس فقط على تجسيد بعض الشخصيات والأماكن ولكن على استعادة بعض «التفاصيل التي يصعب استعادتها» بالكلمات لوحدها؟ الكثير من هذه الرسوم تسمح لنا برؤية التفاصيل العابرة للحياة الشعبية اليومية في عمّان، وكما في الرسوم المتحركة يتفاعل في رسوم منيف المرئي والمكتوب فنرى عبدالرؤوف وأم أحمد يتحدثان في الشارع بينما تنظر اليهما الجارة أم خليل.

لطالما هيمنت في تاريخ الفن الفكرة القائلة إن التسلسل الزمني يدخل في مجال الأدب بينما التوسع المكاني هو من اختصاص الرسم،

(49) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة**، ص 31- 32.

كما أكّد ليسينغ في عمله **لاوكون** (برلين، 1766). غير أن الإقرار بقدرة الصور المرئية على إخبار قصة كسبت في ما بعد الكثير من الأهمية. إن السرد المتضمن في الصور المرئية، وعلى خلاف النص المكتوب، يكون خارج السيطرة، عاطفياً، مباشراً وغير منظماً؛ وبالتالي أقرب إلى اللاوعي[50]. من هنا فإن الرسوم في الطبعة الخاصة من **سيرة مدينة** تشكل روايةً بحد ذاتها ونقطة انطلاق لذكريات وقصص بقيت مخبأة في النص وأشار إليها تساؤل منيف عن «أي شيء يمكن أن يقال وأي شيء يترك؟»، وعليه لا يمكن اعتبار هذه الرسوم كمجرد «شخبطات» من غير معنى لكاتبٍ كبير، كونها بمثابة «سكيتشات» تجريبية تلتقط صورةً عن الأشخاص والأماكن في عمّان كما تستحضرها الذاكرة بشكل عفوي.

خاتمة

يظهر من خلال رسوم العزاوي و«كتاب الفنان» الذي أنجزه، وكذلك من خلال رسوم مروان ومنيف أن للصور المرئية قدرة على إخبار قصة وأنها توفر قراءة بصرية موازية لنصٍ أدبي بشكل يسمح بإلقاء الضوء على أوجهٍ كان يمكن لها أن تبقى مجهولة داخله. تركز رسوم العزاوي ومنيف على الطابع المحلي لروايات منيف وسعيه الدؤوب لإبراز الجانب المنسي من التاريخ من داخل الأسلوب السردي الذي لا يتبع النماذج الغربية بشكل أعمى، بل يبقي على ارتباطه العضوي بالموروث الأدبي العربي. والأكيد أن هذا الهاجس يظل حاضراً في أعمال الكثير من الفنانين العرب من مثل العزاوي وبشكل ما مروان.

---

(50) راجع:
Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (Munich: C.H. Beck, 1999), p. 410.

ساهم العزاوي ومروان في كتب منيف بشكل فعال، وعدا عن الإعجاب الذي يكنه كلاهما لروايات منيف فإن هذه الروايات ساعدتهما على إبقاء الصلة مع مسقط رأسيهما في العراق وسوريا، العزاوي من منفاه في لندن ومروان من منفاه في برلين.

مع ذلك فإن علاقة التبادل الرمزي والأخذ والعطاء بين الكاتب والفنان تبدو أكثر وضوحاً بين منيف ومروان بفعل الصداقة العميقة التي تربطهما. فالطبعة الخاصة من **سيرة مدينة** ولدت من خلال هذا الأخذ والعطاء بين مروان ومنيف. ويمكن اعتبار **سيرة مدينة** أنها في الآن نفسه سيرةً ذاتية ورواية ورؤيةً إضافية للتاريخ، كونها تزيل الحدود بين الأصناف الأدبية. أضف إلى ذلك أن هذه الطبعة الخاصة هي خير مثال على الكتاب المصور الذي يقدم فيه النص والرسومات قصتين مختلفتين، سرد مكتوب وآخر مرئي. أو كما يقترح مروان أسلوبين مختلفين لترك الأثر.

كرّر عبد الرحمن في أحاديثنا الكثيرة أكثر من مرّة ضرورة ترك آثارنا، وأن (نخرمش) ما استطعنا، واجباً، لنترك شواهد جيلنا للمستقبل. فإذا وفّقنا كان لا بأس، وإلاّ فقد عملنا الواجب. وقد أعجبني قوله (نخرمش) لما في ذلك من إرادة وتحدّ وإشارة مباشرة لأثر المثقّف في قضايا زمانه. وأنا أفهم في «الخرمشة» الخطّين: خط الكلمة وخط الرسم عند الكاتب[51].

يرتبط ترك الأثر، الخرمشة هنا، بترك الشواهد التي تدل على التزام المثقف بزمنه وقلقه على المستقبل. ويمكننا أن نختم بالقول إن الحاجة إلى ترك أثر وإلى الخرمشة هي التي دفعت منيف ليس الى

---

(51) مروان قصاب باشي، مقدمة كتاب عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة**، ص 27.

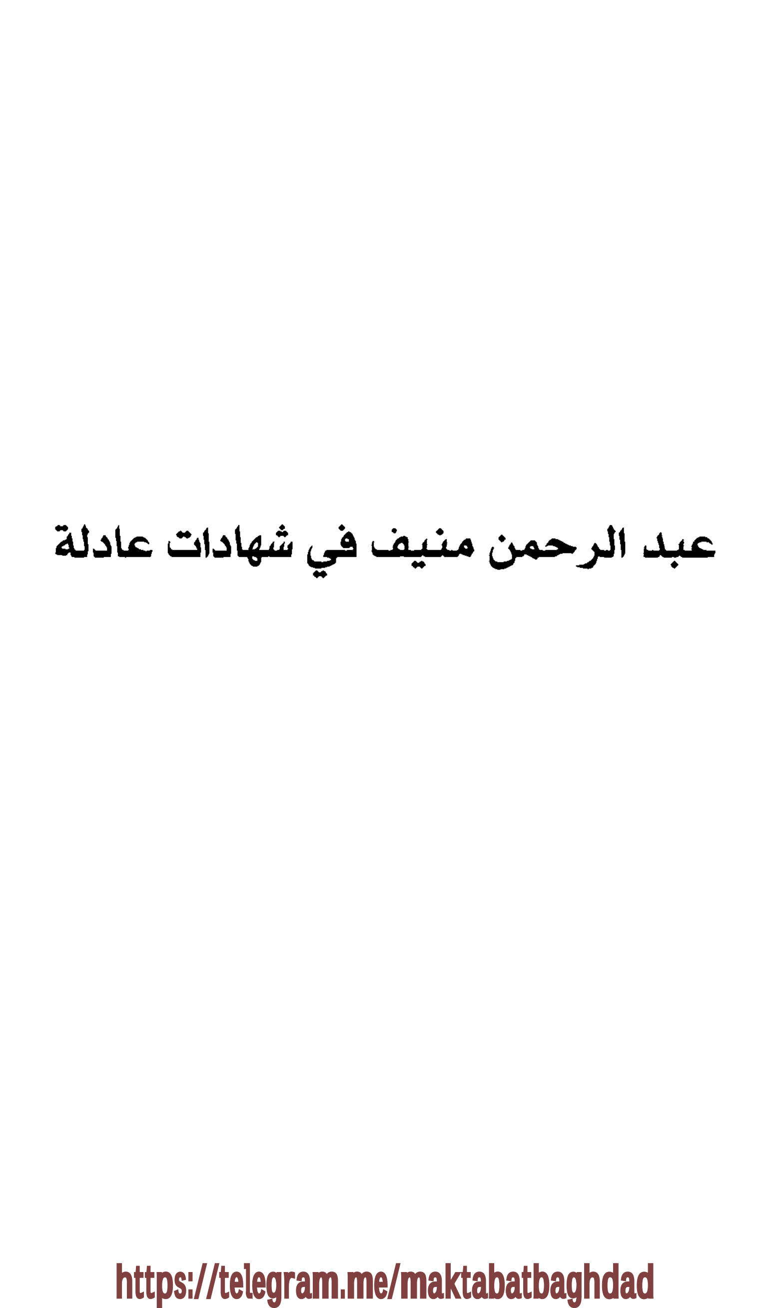
الكتابة وحسب، بل إلى الاهتمام بالفن الحديث والى تجربة قدرة يده على الرسم. وكما اليوم، كذلك غداً، ستظل «خرمشاته» جليّة في الثقافة كما في الرواية والفن.

الصور

الصورة رقم 1	العزاوي، غلاف مدن الملح، **التيه** لعبد الرحمن منيف (بيروت: المؤسسة العربية، 1984، الطبعة الثانية).
الصور رقم 2–6	العزاوي، الكتاب نفسه.
الصورة رقم 7	العزاوي، كتاب الفنان عن **مدن الملح**، عبد الرحمن منيف 1994.
الصور 8– 9	العزاوي، من كتاب الفنان.
الصورة رقم 10	مروان، غلاف **النهايات** لعبد الرحمن منيف (بيروت، المؤسسة العربية، 1999، الطبعة العاشرة).
الصورة رقم 11	مروان، رسم عبد الرحمن منيف في الكتاب نفسه.
الصورة رقم 12	عبد الرحمن منيف، غلاف **سيرة مدينة** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001، طبعة خاصة).
الصور 13–16	عبد الرحمن منيف، الكتاب نفسه.

قُدمت نسخةٌ أولية من هذا المقال في محاضرة من تنظيم برنامج أنيس مقدسي للأدب في الجامعة الأميركية في بيروت احياءً لذكرى عبد الرحمن منيف في 27– 1– 2005. نُشرت نسخة معدلة منه بالإنكليزية في عدد مخصص لأعمال عبد الرحمن منيف، أشرفت عليه الباحثة في مجلة "MIT Journal of Middle East Studies". المجلد السابع، ربيع 2007.

تشكر الباحثة محمد علي الأتاسي لمساعدته في ترجمة النص.



عبد الرحمن منيف في شهادات عادلة

الآن....هنا(*)

سعد الله ونوس

حين فرغت من رواية عبد الرحمن منيف الجديدة، أحسست أن حلقي جافاً، وغمرني شعور ذاهل بالعار. كيف نعيش حياتنا اليومية، ونساكن هذا الرعب الذي يتربص بنا هنا... والآن؟ أي صملاخ بليد يحجب عن أسماعنا الصراخ والأنين، كي نواصل نومنا كل ليلة! أية ذاكرة مثقوبة تلك التي تتيح لنا أن نتناسى الآلاف الذين يهترؤون في السجون هنا... والآن! هذا عار يكاد يلامس التواطؤ. من خوفنا، وغفلتنا، وصمتنا يغزل الجلاد سياطه. ومن خوفنا، وغفلتنا، وصمتنا تغص بنا السجون، تغدو الحياة هنا والآن كابوساً من الجنون والرعب.

إن رواية عبد الرحمن منيف تمزق الصمت، وتعلن الفضيحة. هذه الأوطان - السجون الفضيحة، وهؤلاء المواطنون - المساجين فضيحة، وهذا التاريخ الشرق أوسطي معتقل يستنقع في الفضيحة. ورغم أن الرواية تلاحق هذه الفضيحة بتنوعاتها القطرية، وتعدد مستوياتها، فإنها تتعمد أن تظل قولاً ناقصاً، قولاً لا يكتمل إلا إذا أضاف القارىء عليه موقفاً أو فعلاً.

(*) أردت وضع هذا التعليق من الصديق والكاتب المسرحي الكبير، لتأكيد وجوده حاضراً بيننا دائماً. سعاد

وبين التعرية والتحريض، وبين النمنمة الفنية والوعي التاريخي، يبني عبد الرحمن منيف رواية - شهادة، لن نستطيع الإستغناء عنها إذا أردنا أن نعرف ألـ الآن. . . وهنا، وإذا أردنا أن نغير ألـ هنا. . . والآن أيضاً.

تداعيات حول غربة عبدالرحمن منيف في المنفى

حليم بركات

في قراءتي التحليلية لمختلف اعمال عبد الرحمن منيف، ومعرفتي به الشخصية عبر سنوات طويلة بدأت على ما اذكر عام 1973 في باريس حين كان في المنفى، أحرص الا أفصل بين الانسان والروائي، فهو حقاً نسيج بديع ونادر من الموهبتين معاً، اذ يتكامل فيه الفنان والانسان فيُغني بعضهما البعض. وهذا هو في حدّ ذاته في نظري سرّه الخاص الغامض غموض التجارب الابداعية بشكل عام وفي كل فنّ من الفنون قاطبة. لذلك كنت اتشوق للالتقاء به سنوياً في دمشق كلما سنحت لي الفرصة، وقد شملت إحدى هذه اللقاءات زيارة الكفرون معاً. اما في الزيارة الاخيرة، فلم أتمكن من انتظار اليوم التالي لدى وصولي دمشق لهفة لزيارة صديقي عبد الرحمن وزوجته سعاد فلم أتفاجأ حين وجدته متعباً بسبب أوضاعه الصحية، ولحظت انه مضطرب إذ كان هناك ما يضايقه، وهو عدم تمكّنه من أن ينشط في القراءة والكتابة بقدر ما يريد. لم أظهر له ما أشعر به من ألم بسبب أوضاعه الصحية والنفسية، وتمنيت ان يكون ذلك موقتاً.

ولأنني أملك بعض الرسائل المتبادلة بين عبدالرحمن وبيني أريد أن أستعين ببعض ما جاء بها لإيضاح بعض ما أرغب به في سياقها

بحسب تناول بعض الامور في هذه البحث. كتب لي في 19 / 6 / 1978 يقول، «أسمح لنفسي أن أكتب هذه الرسالة بعد أن فاتنا اللقاء في بغداد اثناء وجودك السنة الماضية. إن التعارف في ما بيننا إضافة إلى الغبطة التي أشعر بها، أتوقع أن يكون مفيداً لنا نحن الاثنين. . . لقد قرأت معظم ما كتبت. . ثم جاءت الأحاديث مع جبرا لتعزّز الكثير من تلك الأفكار. . . وبعد عودة مؤنس الرزاز أبلغني أنك حصلت على روايتي «الأشجار واغتيال مرزوق» وكان لك فيها رأي إيجابي. . . جبرا في حالة من الغبطة العميقة بعد أن صدرت البحث عن وليد مسعود، وإنني أشاركه هذه الغبطة. . . وسوف أبدأ بإرسال مجلة النفط التي أرأس تحريرها ».

واجبته في 7/ 7 / 1978 أقول: «فرحت جداً بقراءة روايتك الاشجار واغتيال مرزوق وازداد إحساسي بأن الرواية العربية ترسّخ نفسها كعمل فني طليعي في الادب العربي واتوقع لها مستقبلاً لامعاً. . . فقد حصلت عليها من مؤنس الرزاز وأنا اتتبّع آثارها بعد ان مرت من صديق الى آخر. في الواقع أنني عندما زرت بغداد في خريف 1976، ذكر لي صديقنا جبرا أعمالك وقمت معه بدورة على بعض مكتباتها بحثاً عنها ولم أوفق بأي منها في ذلك الحين وأنا أتطلع بشوق لاستلام رواياتك الأخرى. . . الحياة خارج الوطن هي مثلها داخله: نفي واغتراب ورفض متبادل. وقد ذكّرتني روايتك «الأشجار وغتيال مرزوق» كثيراً بوضعي قبل وبعد السفر. . . ما أشد العلاقة بين مؤسسات بعض الطبقات الحاكمة في الوطن العربي ومؤسسات الامبريالية. . . ومن مصادر عزائي أنني ألتقي هنا بعرب من شمال أفريقيا ومصر والجزيرة والعراق والخليج وسوريا وغيرها أكثر مما يتاح لي لو كنت في لبنان. . . ويهمني أن اخبرك باختصار أن رأيي بروايتك هو أكثر من مجرد إيحاء. شعرت بتوحد مع منصور عبد السلام،

وطالما تساءلت في ما أقرأ الرواية فيما اذا كنت أعرف الياس اذ يكاد ان يكون شخصية واقعية من قرية الكفرون، سوريا، التي ولدت فيها وعشت طفولتي. ورغم غموض مرزوق الذي هو منصور والياس وأنت وأنا وجميع المغتربين في المجتمع العربي. المأساة مستمرة، وكذلك الصراع. وأعجبني بشكل خاص أسلوبك الجديد بصوره وتعابيره المبتكرة الصادقة الحارة المنبثقة عن حسّ رهيب بالمأساة وبؤس الانسان في مجتمعنا. الاغتراب عندك أصيل عميق شامل، وعلاقة الانسان بواقعه علاقة عداء حتى تصبح الحياة. . مجرد الحياة. . بطولة». أكثر ما يؤلم أن الإنسان يرتد إلى داخله « مثل ارنب مزعور» ويختار «كلمات ملساء مثل حجارة القبور». تجاه هذا يصبح تساؤلك ما هو الوطن؟ تساؤلاً صحيحاً». وكذلك جوابك بأن « يغادر الوطن. . من أجل أن يظل حياً وشريفاً».

وأعتز أنه صرّح لي في صيف 1989، بـ«أكتب لأنه لدي ما أقوله عن روايتك طائر الحوم، وخاصة اني انتهيت من القراءة إذ أتوقع اتصالك، وبالتالي يجب أن نتحدث طويلاً عن هذه الرواية - السيرة، خاصة وأنها شيء جديد واستثنائي. . إني ذاهب غداً الى الكفرون، وفي محاولة لاكتشافها من جديد بعد ان قرأتها. الرواية المهمة هي التي تحرض الذاكرة، تثير الأسئلة والشجون، وتجعل كل إنسان. . على أن يتكلم بطريقة جديدة. . . اليوم، وبعد أن قرأها أحد أصدقائي، والذين يقرأون فقط، ولا يعرفون الكتابة. . . قال لي: أتمنى أن أعرف الكتابة، لأن لدي ما أقوله بعد أن قرأت طائر الحوم. كم هو رائع أن تفجّر الرواية العالم الغافي وأن تجعل كل إنسان محرضاً مستنفراً. . . إن سفري غداً إلى الكفرون سوف يجعلني أرى الأشياء والأماكن بشكل مختلف عن السابق، وهذا بحد ذاته، ممتع وثمين، وإن كنت لن اتخلى عن الهوية التي اعتبرها جزءاً من كياني: الصيد. هذه نقطة

خلافية بيننا. . . سوف لن اقترب من طائرك. سوف نتذكرك كثيراً في الكفرون».

وكتب لي في أواخر الصيف عام 1990، قال: «حملت نفسي وذهبت الى الكفرون. قضيت هناك أسبوعاً استمعت خلاله أن استعيد نفسي. الهواء الرخي، خاصة في الصباح الباكر، حبات التين، عنقود من العنب، وأيضاً أواخر الدراق. أما الجبلان اللذان يطلان على الكفرون ويحرسانها، من ناحية الغرب والقبلة، فانهما يتغيّران عشرات المرات خلال النهار الواحد، تبعاً للضوء ولزاوية النظر. باختصار، يبدو أنني أصبحت منافساً لك في حب الكفرون،فاحذر!».

* * *

وفي إحدى المناسبات النادرة، في أيلول 1993، زارنا في واشنطن عبد الرحمن وسعاد فسررنا بهما وطال الحديث الشيّق الى وقت متأخر، وفي اليوم التالي أقمنا لهما أنا وزوجتي حياة استقبالاً في مقر مركز الدراسات الفلسطينية. كما أنني جمعته بعدد من طلبتي في جامعة جورجتاون المطلعين على أعماله وخاصة رواية مدن الملح، وقد حدّثهم بعفوية عن تجربته الكتابية وفتح المجال لطرح الأسئلة وتبادل الاراء، فكان حواراً شيقاً قال فيه كما سجّلت وقائعه في يومياتي:

«اعتبر الرواية من الوسائل الأساسية لقراءة شعب من الشعوب من ناحية مرحلة التطور والأفكار والأحلام والمصاعب التي يعاني منها هذا الشعب. وأنا شخصياً تعلّمت كثيراً من الاشياء من خلال الرواية. . . أنا جئت للرواية في وقت متأخر نسبياً فأول رواية كتبتها كان عمري حوالى 36 سنة، وما كنت أتصوّر في يوم من الأيام أنني سأصير روائياً. قبل هذه الفترة كنت مشغولاً بأمور سياسية وكنت أفترض أن عملي السياسي هو خياري الأساسي. ولكن بعد تجربة سياسية استمرت أكثر

من 15 سنة تبين لي أن الأفق السياسي هو أفق مسدود لا يلبّي رغباتي فانصرفت إلى الرواية، وأول رواية كتبتها كانت الأشجار واغتيال مرزوق التي صدرت 1973، ومن يطلّع عليها يجد أن الكثير من الأفكار وحتى التصوّر للعلاقات وبعض الشخصيات في الروايات اللاحقة بذورها أو نواتها الأولى موجودة فيها. وأيضاً كانت عبارة عن بحث عن آفاق جديدة. وأعتقد أن جزءاً كبيراً من المشاكل هو حالة القمع الموجودة في المنطقة».

وسجلّت في يومياتي كذلك في ديسمبر، 1994: «بلغنى نبأ وفاة جبرا ابراهيم جبرا نهار أمس، فحزنت ولم أتمكن من عمل أي شيء. عدت إلى مقالة كنت قد كتبتها لكتاب يعدّه عبد الرحمن تكريماً لصديقنا المشترك جبرا، وعدت الى صور كنت قد التقطتها له في فترات مختلفة منذ تعرفت اليه في منتصف الخمسينيات في بيروت. بدأ الأصحاب يذهبون واحداً بعد الآخر، ولكن ما زال أغلبهم يصارعون. الكتابة صراع، وحين يقبل الموت يكون هو الضحية. وأسأل إذا كان هناك من علاقة بين اندحار الوطن وموت جبرا؟ أظنه كان يعرف أن الوطن يستيقظ من موته وأن الأمة تولد من رمادها، ولكن الدمار كان صاعقاً والقلب لم يقوَ على الصمود».

كذلك ورد في 9 حزيران 1995: «أذهب برفقة عبد الرحمن لزيارة سعد الله ونوس الذي كان من المنتظر أن يدخل في اليوم التالي المستشفى ليأخذ جرعات ضد السرطان الذي يهدّد حياته وهو في قمة عطائه. يخيّم على المنزل مناخ الحزن، وتبدو زوجته شديدة القلق رغم محاولتها الجادة للظهور بمظهر القوة. وتفشل رغم أنها بارعة في تملّك أعصابها. وعلى عكس ذلك، نجح سعد الله هو نفسه بتملّك أعصابه فقد طلب إليّ أن أحدّثهم عن الأوضاع في أميركا فجلت وصلت. وهنا أذكر بألم أنني كتبت بحثاً عنه بعنوان، سعدالله ونوس: في مسافة

غامضة بين الموت والحياة يكون الرحيل والإبداع، بعد مرور ما يقرب من سنة على وفاته قلت فيه، إنه حرص على عدم التمييز بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي وما هوخاص وما هو عام. كلاهما واحد عنده فلا يفصل بين تجاربه الشخصية وكتاباته. إنها جوهر واحد وتدفّق من النبع ذاته. اكتشفت في كتاباته إلماماً شاملاً بالحياة وتداخلاً فنياً حدسياً بين المسرحية والشعر والرواية والأسطورة والحكمة واستفادة من تعابير شعبية في بيئة تجمعنا نحن الذين عشنا في قرى سورية جبلية تتبارى في إطلالاتها فوق أودية عميقة كالتاريخ وفي سعيها الدائم إلى البحر والداخل في آن معاً. إنه شاعر تأمل في شؤون الانسان والمجتمع والتاريخ، ومسرحي أجاد الحوار وترتيب المشاهد والإضاءة كما التعتيم الفني، وروائي يسرد علينا من زوايا متعددة أخبار الروح والجسد والعقل بلغة متوهجة متوثبة وخاصة. وسكن جسده الموت إلى أن أصبح طقس حياته جنائزياً واحتفالياً في الوقت ذاته. ولذلك يخرج من نفق ليدخل نفقاً آخر».

وبعد زيارة سعد الله، نمرّ على حمزة البرقاوي، ونذهب كلنا معاً لزيارة مقام السيدة زينب بمناسبة احتفالات عاشوراء السنوية. أية أجواء مؤلمة هذه! وفود من مختلف أطراف العالم جاءت تقدّم العزاء. وفود من العراق وإيران وعمان والإمارات والبحرين والسعودية وأفغانستان وباكستان. كل وفد يتزيّا بأزيائه ويحمل بيارقه ورموزه وآلاته الموسيقية ويغنّي أغانيه الشعبية الحزينة. الحزن يطلع من الأعماق كما تنبت الأعشاب في الربيع بعد مطر غزير. كم غزيرة منابع الحزن يا الله! نشاهد رجلاً من الجزيرة العربية يتمسّك بالضريح وينحب مفجوعاً، ومجموعة من النساء بعباءاتهن السود يصغين لرجل جلس في وسطهن يرتلّ لهن سيرة استشهاد الحسين، وهن يبكين بكاء مرّاً. جماعات جماعات، ومواكب مواكب تطوف حول الضريح.

ومن بين أهم اللقاءات تلك التي تمّت في منزل عبد الرحمن أيضاً لقاء مع مروان قصاب باشي، الرسام السوري الذي يعيش في ألمانيا ويُعرف فيها كما في بلده. وبعد عدد من الجلسات أصبحنا صديقين حميمين كذلك، وقد أهداني هو وعبد الرحمن كتابهما المشترك الجديد رسوم لمروان ونص لعبد الرحمن، فأصبحت الصداقة مثلّثة الأبعاد حتى أنني أتشوق لزيارته أين ما كان في دمشق أم في برلين! وقد كتب مروان تقديماً لكتاب عبد الرحمن سيرة مدينة، وهي وثيقة مهمة لمدينة عمان وأشخاصها وقد تقاطعت فيها سيرتها وسيرة حياته التي أمضى فيها طفولته وصباه. وقد لحظ مروان ان عبد الرحمن من الكتاب القلائل الذين يهتمون بالفنون التشكلية اهتماماً جديّاً، وهو أحد الذين يهتمون بالحوار ومدّ الجسور بين الفنون المختلفة. وقد استفاد خلال إقامته في باريس لمدة سنوات من زيارة المتاحف ومشاهدة أروع الأعمال الفنية هناك. وقد تناول تقديمه لسيرة مدينة أيضاً ورسوم عبد الرحمن التي تفاجأ باكتشافها عام 1995 بطريق الصدفة. وعبّر عن سعادته باللقاءات في منزل عبد الرحمن بسبب الغربة والبعد عن دمشق وسوريا (تماماً كما أشعر شخصياً للبعد عن الكفرون والوطن بشكل عام). وكانت زيارة عبد الرحمن الطقوسية تعبيراً عن هذه الغربة بالذات.

كذلك اجتمعت مرتين بعبد الرحمن وسعاد في منزلهما بحضور الناقد الروائي اللامع فيصل دراج، مما شجّعني ان نبحث معاً في إمكانية إنشاء مجلة تعنى خاصة بالرواية ومصاعب إدارتها وتكاليفها المالية وكيف يمكن أن نحصل على تبرعات من أفراد يهمهم الأمر. لم نتوصل إلى قرار نهائي ولكننا توصلنا إلى لائحة ممن قد يشكّلون نواة للجنة تحرير، وبين الأسماء التي ذكرت إضافة إليّ وعبد الرحمن وفيصل دراج إدوارد سعيد وبهاء طاهر ورضوى عاشور ويمنى العيد وجابر عصفور وإحسان عباس.

وهنا أذكر عَرَضاً أن غربة عبدالرحمن وشعوره بالمنفى تذكّرني بنفس التجربة لدى ادوارد سعيد، وموت كل منهما يذكّرني بموت هشام شرابي في بيروت. وكما افترضت سابقاً في دراساتي حول الاغتراب أن مثل هذه الفجوة قد تضيق في أعمال بعض الروائيين الذين خبرت مجتمعاتهم ثورات تحريرية مثل الجزائر وفلسطين، ولكننا نجد أنها تضيق أيضاً في أعمال عدد قليل ممن توحّدت في رؤيتهم الثوروية السياسية والاجتماعية والفنية. ربما يمكننا أن ندرج هنا أعمال عبد الرحمن الذي خبر شخصياً اغتراباً عميقاً ونفياً طوعياً وقسرياً معاً، وتعرّض لتأثيرات متناقضة في مجتمعات مختلفة. وقد قال في كتابه الكاتب والمنفى، «أن تكون منفياً يعني أنك، منذ البداية، إنسان متّهم... ونتيجة لذلك تترتّب مجموعة من الصفات الملتبسة، هذه الصفات لا تقتصر على المنفي وحده، إذ تمتد إلى أسرته، حتى الأطفال، وإلى الأصدقاء والمعارف، معظم هؤلاء يكونون منفيين أيضاً»[1].

وفي مطلع عام 1992 كنت قد اتفقت مع أدونيس على تحرير أعداد ثلاثة من مجلة مواقف تطمح أن تقدّم شهادات وأبحاث تطلق عليها نحو رؤية شاملة للرواية العربية. وقد شملت تقديم شهادات لعدد من الروائيين، يجيبون على عدد من الأسئلة طرحتها عليهم. سألت عبد الرحمن كيف تحدّد تجربتك الروائية فقال: «منذ أن كنت صغيراً كان يبدو العالم هلامياً، وكان يفترض بكل إنسان... أن يساهم، بشكل ما في إعطائه ملامح معينة... ولذلك افترضت... أنني قادر على إعادة تشكيل العالم... بالعمل السياسي... ومن خلال اكتشاف الدجل في السياسة، لم أتردّد في اختيار الرواية»[2].

وسألته أيضاً ما هي الاحداث الجسيمة التي كان لها تأثير خاص في حياتك الأدبية فتفاجأت انه ذكر موت أبيه وعمره لا يزيد على

خمس سنوات، فقد مات أبي أيضاً وأنا في التاسعة من عمري. وتفاجأت كذلك أنه ذكر بين هذه الأحداث هزيمة حزيران 1967، وهذا ما خبرته شخصياً فكتبت رواية عودة الطائر إلى البحر ونشرتها 1969، وكنت قد نشرت رواية ستة أيام عن دار مجلة شعر في الشهر الثاني من عام 1961 متخيلاً حرباً بين العرب واسرائيل. وتعمّقت دهشتي أنه قال أيضاً، «هناك خلل كبير في الحياة العربية، ولا بد من اكتشاف هذا الخلل وفضحه وربما تكون الرواية الوسيلة الأساسية».

كذلك سألته كيف ينظر الى الواقع الاجتماعي، فقال: «إنني أراه في هذه المرحلة كتلة من الفوضى الملتهبة. النظم البدائية إلى جانب عصر الفضاء والجيل الثالث أو الرابع من الكومبيوتر. أقصى حالات التعصب إلى جانب أقصى حالات الانحلال والعدمية. إن التناقض في الواقع العربي أحد أهم صفاته، وواقع مثل هذا لا بد أن يفجّر الصراعات. ان علاقة الروائي بالمجتمع تشبه علاقة الطبيب بالمريض».

وكان من الطبيعي أن أسأله كيف يحدّد الرواية، فقال: «أفترض أن الرواية جنس مرن، مفتوح، في طور التكوين والتبلور، ولذلك يمكن ان تستفيد من الأجناس الأخرى، وأن تقيم معها علاقات إيجابية فتغني الطرفين وتساعد في تطويرها معاً. لقد بحثت عن صيغة هذه الرواية بكثير من الصمت والتواضع، وحاولت ذلك بالاعتماد على الأسطورة في الرواية الأولى، الأشجار واغتيال مرزوق، كما حاولت ذلك في الأصوات المتعددة في شرق المتوسط، وواصلت البحث في النهايات حين جعلت القصة القصيرة جزءاً من الرواية، وحاولت مع صديقنا جبرا في عالم بلا خرائط. وبدل البطل الفرد جعلت الحيوان بطلاً في الرواية الأولى ثم في حين تركنا الجسر بدل الكلب، وأيضاً البطة مخلوقين أكثر قدرة على التعبير والإيصال من الذين مستهم الهزيمة وسيطر عليهم التلعثم. وبالنسبة للمكان، جعلت الأرض تصرخ

وتستغيث طلباً للماء. واستمرت المحاولة في رواية مدن الملح إذ رفضت أشجار النخيل أن تهوي، أول الأمر، ثم قاومت. أما حين لم تستطع أن تستمر، فقد أخذت تصرخ، ثم بكت، وظلت آثارها معلماً لا يمكن أن ينسى. وظلت هذه مجموعة هموم وتحديات أكثر مما هي ملامح وإنجازات. ومهمة الروائي بشكل خاص أن يصل إلى الينابيع والى الجذور فتفتح له الباب واسعاً للوصول إلى الروح الشعبية».

وأذكر بامتنان أن عبدالرحمن اهتم براويتي «طائر الحوم» وأراد أن تنشر طبعة ثانية في دمشق بعد أن نشرت سابقاً في المغرب، وكتب لها مقدمة قال فيها: «طائر الحوم رواية متفردة، بالغة الرقة والحساسية، إضافة الى جرأتها في التصدي لعدد من القضايا الشائكة التي تكاد تكون محرمة. هذا عدا عن معمارها الفني الجديد والمتميز فإنها شديدة الحضور في الراهن في الهموم المعاصرة، وإن كانت لا تهمل التنبه لأخطار المستقبل. . إنها تذكرٌ وبوح وتأمل، وتصل في أحيان كثيرة إلى مستوى الشعر الخالص، دون أن تنسى خطها الدرامي الذي يجعلها إحدى أبرز الروايات التي صدرت في السنوات الأخيرة».

كذلك شرّفني مروان قصاب باشي بأن أهداني كتابه إلى أطفال فلسطين يقول: «لم اتمتع بطائر الحوم فقط وإني تمنيت أن لا ينتهي الكتاب. إن إعجابي كبير بالصدق والروعة وقدرة الرؤية العظيمة أدبياً. طائر الحوم مرآة لطفولة وأيام تعيش منها نبعاً لا ينضب». وفي نهاية 2006، أنهت تلميذتي ريما لحام أطروحتها لنيل الدكتوراه بإشرافي حول عبدالرحمن، وقد أدركت فيها أنه وعى وضع الرواية العربية، وكانت رحلته الأدبية محاولات دائمة لخلق خصوصية لها، وكانت رواياته بحد ذاتها نموذجاً نقدياً إبداعياً سعى فيها لإيجاد صيغة جديدة لها تتداخل والتاريخ والمجتمع والإنسان. بل أدركت من خلال مقابلات مكثفة معه في منزله 2003 وتحليل سوسيولوجي لمختلف

رواياته ان بين المشاعر التى لازمته طوال حياته الشعور بالغربة والاغتراب النفسي الذي تحوّل مع الوقت الى منفى دائم. إنه إنسان متهم، وقد لفت نظرها أن بذور مشاعره القومية لديه هي التي ساعدته على تجاوز الاغتراب.

* * *

إن كل هذه التداعيات جاء تمهيداً تفصيلياً لا بدّ منه للخوض في تحليل روايته «الأشجار واغتيال مرزوق» وغيرها كإحدى روايات التغيير الثوروي التي تناولت بعضها في دراستي السابقة، وهي تجمع بين الواقعية والرمزية بانبثاق الرمز عن واقع التجارب الانسانية وبالتعمّق في الواقع المحلي وحتى الآني بحيث يرتفع إلى مستوى هذه التجارب الإنسانية العامة. من خلال هذا الدمج الفني المتعمق بين الرمز والواقع يتجاوز كل منهما الآخر. يخسر الواقع آنيته ومحليته الضيقة، كما يتجاوز الرمز حالة التجريد. وحين تزول الفواصل بين الرمز والواقع، يصبح بإمكان الرمز أن يُغني الرواية فنياً ويكثّف من مدلولاتها وايحاءاتها فلا يكون تمويهاً للواقع وتجنباً للمخاطر بل تعبيراً عن التوق لتجاوزه خاصة على صعيد فنّي.

في سياق رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» يسافر منصور عبد السلام تاركاً الوطن بشعور المتحرر من السجن بعد ان سرّح من الجامعة بالقطار حيث يلتقي مع رجل ضعيف اسمه الياس (هناك الياس نخله من الكفرون) فيدور بينهما حوار شيق: يرى منصور أن حالة الإنسان في الأرض تزداد بؤساً يوماً بعد آخر، فيقول: «لو امتلك السلطة... لدمرت هذا العالم... لقد فسد كل شيء فيه، تفتت خلاياه، تعفن، لم يعد يمكن إصلاحه أبداً.... لعل عالماً جديداً يقوم على أنقاضه. لعل بشراً من نوع جديد يأتون من صلب عالم آخر، لكي يطهروا هذه الارض التي تعلوها الآن طبقة سميكة من القذارة والتفاهة»[4].

بمثل هذا الهاجس الاجتماعي يتكون الحلم لتغيير العالم ويعاد النظر بكل شيء ويتم التساؤل دون رقابة، فعندما سئل منصور إذا كان مسلماً، أجاب: «مسلم يا سيدي، مجوسي، لا أعرف»، ثم يضيف بقوله عن المتدينين: « انا اعرف هذا النوع من البشر. الدين عندهم مثل الستارة، دائماً لها وجهان... إنهم يسرقون، يخدعون، يكذبون، وبعد ذلك ركعة تمسح ما تقدم من الذنوب وما تأخر»[5].

بل إنه يعيد النظر بالتاريخ المكتوب نفسه فيعتبره ركاماً من الأكاذيب والافتراءات. إنه تاريخ الملوك والجواري لا تاريخ الشعوب. ولا يتردد منصور عن توجيه الانتقادات القاسية لشعبه وبلاده فيقول، «نكذب. نؤجل أعمال اليوم للغد. نضرب زوجاتنا، ننام بعد الظهر، نطيع القوادين والسماسرة والمشعوذين... إن الحديث عن بلادنا يولد في نفسي حزناً مبكراً... إن حياتنا تافهة وتحتاج أن تدمر، أن تحرق... أكره طريقة الحياة والعلاقات في بلادنا، ولن تزول هذه الا بثورة تحرق كل شيء». وعن هذه العلاقات بالذات، يقول أيضاً: «كل رجل عندنا ملك... أما إذا التقوا بالملوك الذين هم أكبر منهم، فإنهم يجثون على الأرض ويقبلون التراب تحت أرجلهم... والملوك الكبار يسجدون للذين أكبر منهم»[5]. (ص 33).

ويقول منصور عبدالسلام للرجل السمين الذي جلس قربه في القطار: «أتعرف أن بعض الذين ينامون الآن في السجون أفضل ألف مرة من القضاة الذين حاكموهم وحكموا عليهم؟ وأن بعض البغايا أشرف من اللواتي لم ترهن الشمس؟» (ص33). وكان منصور غير متزوج، غير أنه أحب كثيراً من النساء، ويحمل لقب دكتور في التاريخ فقد درس في بلجيكا وبعد عودته خدم العلم كما يقال وقضى ثلاث سنوات جندياً عيّن بعدها أستاذاً للتاريخ المعاصر، ويكثر من شرب العرق، وينتظر سنتين وسبعة أشهر ليحصل على جواز سفر بعد أن

سرّح من الجامعة. وحزن الى درجة الجنون في وطنه رأى أشياء لم يكن يتصّور أنها يمكن أن تقع. لقد جاع وتغرّب وأصبح يركض وراء لقمة العيش. ثم غادر الوطن من أجل أن يظلّ حياً وشريفاً، وأصبحت الاحلام الذي يمارسها دون رقابة. سافر في القطار يحمل ثلاثة كتب: «ملحمة جلجامش»، و«الجيل الخائب»، و«التنقيب عن الماضي».

أما الياس نخله فرجل في الخمسين من عمره في حالة عداء مع العالم، تعس لا يعرف أن يستقّر. ويرى أن فيه شيئاً يستعصى على الفهم، فالشيء الذي يحسّه في داخله لا يجعله يرتاح لحظة واحدة. رأسه أصابه الشيب، حاول أن يقتل نفسه فمنعه الناس. عاش حياة شقيّة فحمل بندقية وعمل قاطع طريق في الجبل. ثم جاء يوم كريه عندما بدأ الفلاحون يقطعون اشجار اللوز والمشمش والجوز ويزرعون القطن مكانها. ثم هرب إلى الجبل حيث عاش من الصيد وقطع الطرق. ثم رحل إلى المدينة حيث عمل صانعاً عند دهان، ثم عامل بناء. في الليل يتخيّل امرأة عارية تماماً لون جسدها يشبه عرنوس الذرة الذي لوحه الشمس، تلمع مثلما تلمع الأشجار بعد المطر. وأكثر من مرة تخيلها نائمة وشعرها مفروداً معتماً كأنه ظلال شجرة الجوز الكبيرة». (ص 54).

وكان أن عاد الياس الى القرى واشترى حماراً وحمّله بعشرات الحاجات الصغيرة التي يمكن أن تباع في القرى. وخلال تجواله تعرف إلى امرأة وتزوّجها وأحبها كثيراً. ولم تمض أشهر حتى ماتت حنة وهي تلد. وشعر بالغضب والحزن معاً، غير أنه بعد مدة تعرّف في إحدى القرى إلى امرأة كانت على علاقة مع رجل ملثّم يلتقي بها على البيادر في الليل، وقد وافقت معه أن ينام معها دون أن يرفع لثامه. وفي الليلة الأخيرة اكتشفت انه خوري الضيعة.

وفي الحوارات التي كانت تجري بين منصور والياس، قال له

الأول: «أنت تحلم كثيراً يا الياس!»، فيجيبه: «لم أعد أملك سوى الحلم... هل تريد أن تسرقه مني؟»، وتابع: «هذا الشيء الوحيد الذي يخفّف من عذاب هذه الحياة. صدّق انه لولا الحلم لما تمكّنت من الحياة لحظة واحدة». (ص 100). وفي معرض المقارنة بين المدن والقرى، يتابع الياس، «أن المدن الكبيرة تستر الإنسان، رغم أنها تظلّ تنهشه في كل يوم، لذلك لا تحرّك الناس... أما في القرى الصغيرة حيث لا يموت الناس إلا عندما يتعبون من الحياة، فان الموت يقف على قبة الكنيسة مثل غراب وقد يصبح مثل الجمرة في العين يحرق ويصرخ فلا يستطيع الانسان ان يعيش بعد ذلك». (ص 73).

ولما نزل الياس من القطار، سأل رجال الجمارك منصور عنه، فأنكره، ثم شعر بالذنب وتساءل: «لماذا يتهاوى الإنسان أمام الأخطار الصغيرة... ألا يستطيع ان يتماسك؟.. لا تجسر على أي عمل. الدين، الصحة، المجتمع. لم تعد هذه القيم تعني شيئاً... لقد نسفت كل الجسور التي تصلني بالعالم». (ص 150ـ154). ويسمع صوتاً في داخله يقول له باستمرار: «أرفض هذا العالم المجوسي التافه، لا تندمج فيه، وان استطعت يجب أن تساهم بتغييره». (ص 158).

وقبل نهاية الرواية، قيل إنهم قتلوا مرزوق دون إشارة إلى من هو مرزوق. ويجرى تساؤل أنه الإنسان وليس واحداً. إنه كل الناس، مرزوق شجرة، ينبوع. هو الياس نخله الذي لا يموت. أما الحياة فمجرد، «بطولة صغيرة يمارسها الإنسان يومياً من أجل أن يظل صادقاً مع نفسه».

* * *

نالت رواية مدن الملح التي تقع بخمسة أجزاء (التيه، الأخدود، تقاسم الليل والنهار، المنبت، وبادية الظلمات) حظها الواسع من

التحليل، واهتم هنا في الجوانب التي لها علاقة مباشرة بهذا البحث. تقوم الرواية على المواجهة التي تتمثّل بشخص متعب الهذال الذي أصبح يمثّل ضمير الشعب فيختفي ويظهر في مجتمع مستسلم، وتحوّل إلى شخص لا غنى عنه، فهو وحده القادر على أن يقول كل شيء وأن يعبّر عن أفكارهم ونفوسهم. وتكون المواجهة شاملة مع الذات والأمير والسلطة في مختلف أبعادها. ثم يختفي متعب ويرتفع مثل خيمة كبيرة، وبعدها بدا مثل غيمة، وبل، مثل طير أبيض يبتعد حتى يتلاشى، وتكون عودته كريح السموم، قوية كاسحة لا يمكن لأحد أن يردّها أو يقف في وجهها. ويقترن ظهور متعب الهذال بالمطر والسيل والرعد وتتفجّر قوى الشعب كالرياح العاصفة.

ورغم ما يبدو من تشديد على شخص متعب الهذال، إلا أن الرواية تظلّ سجلاً لتطوّر المجتمع في الجزيرة العربية نتيجة لاكتشاف النفط. وتبدأ في واحة وادي العيون في زمنها البريء وسط صحراء شاسعة، وتشهد صراعاً بين البداوة والحضارة الغربية كما تتمثّل بالاستعمار الانكليزي والفرنج الغرباء والباحثين عن ثروة سريعة بمختلف الوسائل بما فيها السرقة بمن فيهم التجار الذين «لا يعرفون الحلال ولا يخافون من الحرام»، (ص13). إنها، بالتالي، رواية مشاعر وهواجس وانشغالات شعب في مواجهة خبراء أجانب يتكلمون العربية، وتتحوّل في الوقت ذاته ومن خلاله الى مواجهة مع السلطة بشخص ابن الراشد ورجاله والطبقة الحاكمة التي تحيط به ورجال الدين كما مع الطبقة الناشئة عن اكتشاف النفط. إنها مواجهة مع سلطان السلاطين وهبة الله للعالمين يأمر فيطاع، والناس خدم بين يديه. وتحيط به طبقة من كبار العائلة وزعماء القبائل وشيوخ الدين وقادة الجند وغيرهم.

في هذه المواجهة، يشعر متعب الهذال بأن الدنيا تكاد تضيق به حتى تكاد أن تطبق عليه من كل جانب وأنه وحيد وذرة من الرمل لا

تعني شيئاً، فأصابه الخوف ثم الخرس، كما لو أنه يشهد نهاية حقبة طويلة من الحياة والزمن بحيث إن كل إنسان يصبح عالماً مغلقاً، ففي هذا المكان يعملون ويقتلون في وقت واحد. ابن الراشد سلّمهم كالغنم، فحران تغيّرت منذ الساعة التي وصل إليها الاميركيون، فتجعلهم يركضون كالكلاب لا يعرفون إلى أين ولماذا كما لو كانوا مثل طيور ضلّت سربها. ما يتلقونه بيد يدفعونه باليد الأخرى، ويتساءلون هل الأمير هو أمير لهم ام للامريكيين فهو معهم كأنه النعجة، وهم العلة وأصل البلية.

هنا تكمن أهمية الرواية كمضمون وشكل وإن كثر فيها الشرح (من حيث كثرة التفاصيل وطريقة السرد المباشر) في محاولة لقراءة المجتمع من كل جوانبه، هذا الشرح الوثائقي الذي خفّف من غلوائه تحرّك اللغة وعفويتها وتدفقها وحيوية الشخصيات، والتمازج بين الواقع والمتخيل.

هذه الرواية التي عندما فرغ عبد الرحمن من كتابتها، بعث بالمخطوطة إلى الروائي والناقد جبرا ابراهيم جبرا (تماماً كما فعلت شخصياً حالما انتيهت من كتابة «عودة الطائر الى البحر» عام 1968) فكان هذا الردّ الذي قال فيه جبرا: «في الرواية نفس ملحمي. . . إنه يذكرني بالروايات الكبرى. . . التأني، الاسترسال، الاتساع المستمر. . . ، تسجيل الانتقال الصعب والموجع من البداوة إلى النفط، لم يلتفت اليها أحد، أو لم يرها بهذا العمق، وهذا الحب، وهذه اللوعة».

كذلك نكتشف في رواية شرق المتوسط ومن ثم الآن. . . هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، وغيرها من رواياته التي سأتناولها في المستقبل، متابعة لاسلوب الكتابة السردية في الموازنة بين التكرار وضرورات تناول التجربة الإنسانية بكل أبعادها وتشعباتها. وحين أهداني هذه الرواية كتب عليها عبدالرحمن: «في هذه الرواية جزء صغير من الشرق. . . الشرق أكثر قسوة وتحدياً، وعسى أن الرواية، أية

رواية، نافذة لمستقبل أفضل». وفي السجن، كما يخبرنا، يكون للإنسان قدرة معينة على الاحتمال ثم يتلاشى، فكم تحمّل خلال سنوات خمس من الضرب، السجن الانفرادي، التعليق في السقف، المياه الباردة أيام الشتاء، المنع من النوم... جميعها يتحمّلها إلى أن يشعر بالعجز والانتهاء، ويتساءل، هل يمكن أن يرممّ إرادته التي لم تعد تربطه بالحياة رابطة؟ وجواباً، يسمع أبا ذر الغفاري حين قال: عجبت لمن يكون جائعاً ولا يشرع سيفه».

وكما لو أنه ينتهي إلى التساؤل: هل يتصور أن على الشاطئ الشرقي للمتوسط انساناً واحداً يمكن أن يموت من الفرح؟ الفرح بالنسبة للشعب السجين طائر مهاجر.

أما الثوروية التي نبحث عنها فتبدأ باستيعاب المشكلة التي يراها في الهزيمة الداخلية التي نعيشها، كما يراها في اللغة السرية المتداولة في البلدان العربية نتيجة السجن الطويل. ونجدها أكثر ما نجدها في الموقف من النظام العام حين يحاول أن يرسّخ قناعتنا بأن نظاماً من هذا النوع لا يحتاج إلا إلى الدفن، وان من الحماقة أن يفكر، ولو للحظة واحدة، بإمكانية تطويره أو التعايش معه، على الرغم من الفارق الكبير بين ما نرغب فيه وما نقدر عليه. إن تصميم السجين على تثبيت إرادته وقهر الخوف في داخله نزعة لا يملكها غير الثوروي المؤمن بنفسه وشعبه والتاريخ فيقول لنفسه بتحد، ليس أمامي إلا أن أحارب بالكتابة الثوروية، فهي آخر الاسلحة التي نملكها، ولا بد ان نحسن استعمالها فنقدّم بها شهادة حق.

* * *

كانت هذه بعض ملامح رواية التغير الثوري وتجلياتها في قليل من روايات عبدالرحمن التي تناولتها باختصار من قبل مجرد إعطاء أمثلة محددة عن هذا التيار. إن الكتابة الثوروية ليست مجرد تصوير

للتناقضات الاجتماعية، وليست مجرد التزام بقضايا الكادحين والمقهورين رغم ما لها من أهمية عظمى بحد ذاتها، فهي حقاً تاريخ من لا تاريخ لهم. ولا تنطلق من أفكار ومقولات مجردة وشعارات سياسية بلغة مستهلكة وأشكال جاهزة. إنها، أساساً، تنطلق من تجارب انسانية حسية وتعبّر عنها بلغة جديدة وأسلوب فني مبتكر. إن الكتابة الثوروية تبدأ من رفض الوصاية والثقافة السائدة وتتكوّن تلقائياً نتيجة لحصول وعي جديد ورؤية خاصة شاملة. وهذا ما يمثّله عبدالرحمن بامتياز.

ولأن التكوّن الثوري لا يكتمل دفعة واحدة بل يتكامل وينضج تدريجياً ومن خلال التعامل مع القضايا الكبرى على أرض الواقع، تظل عملية استكشافية باتجاه مستقبل مفعم بالمفاجآت. ويمكنني أن أشير هنا أيضاً إلى أن هذه الملامح والتجليات تدلّ على محدودية الفرضية التي تؤكد أن الأدب يعكس الواقع فحسب، وتدعم الفرضية المعاكسة التي تشدّد على أن الأدب قد يُسهم في خلق وعي جديد في مجال الصراع لتغيير الواقع وإعادة بنائه أو استبداله بواقع آخر هو نقيض له. بل نرى أن الكتابة الثوروية كتابة فعل بالواقع أكثر منها مسألة انفعال بالأحداث وتصويرها تصويراً دقيقاً في كافة ابعادها. وبهذا تكون مثل هذه الكتابة الثوروية رسالة إبداعية، وفي صلب رسالتها الإسهام في خلق وعي جديد بالتناقضات التي تغرّب الإنسان وتحوّله إلى سلعة يتمّ تبادلها في سوق العلاقات.

كذلك تدلّ الكتابة الثورية على محدودية الفرضية التي تقول بوجود تصادم بين الفن والالتزام بالقضايا السياسية الكبرى. إن بإمكان الروائي أن يخضع السياسة لعملية الخلق والتفكير النقدي التأملي في إطار الصراع الإنساني المحتدم.

هذه كانت في نظري بين أهم منجزات عبدالرحمن.

مراجع

(1) عبد الرحمن منيف، «الكاتب والمنفى»، دار الفكر الجديد، 1992.
(2) مواقف، العدد 69، خريف 1992، والعددان 70-71 شتاء / ربيع 1993، والعدد 72، صيف 1993.
(3) عبدالرحمن منيف، «الأشجار واغتيال مرزوق»، بيروت: دار العودة، 73.
(4) المرجع ذاته، ص 25.
(5) المرجع ذاته، ص32- 33
(6) المرجع ذاته، ص 33
(7) المرجع ذاته.
(8) عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، بغداد، 1978

عبد الرحمن منيف

كريم مروة

ـ I ـ

لا أعتقد بأن عبد الرحمن منيف بحاجة إلى وسائط لتعريف القرّاء به. فعدد قرّاء رواياته كثيرون. ورواياته العديدة هي أفضل صيغة للتعريف به. غير أنَّ ما نحتاج إليه إزاء عبد الرحمن منيف، بعد غيابه المفاجئ قبل الموعد الطبيعي للرحيل، هو أن نقرأه من جديد، من خلال سيرته الشخصية والسياسية، ومن خلال سيرته الروائية ذاتها، ومن خلال سيرته الفكرية. وهي جميعها سير مترابطة تكمل الواحدة منها الأخرى وتغنيها. والقاسم المشترك بينها جميعها هو الإحساس العميق عند عبد الرحمن بالوجع الروحي، وممارسة الصراع بسلاح النقد والاعتراض والتمرد، ليس فقط ضد الواقع المتخلِّف وضد سلطات الاستبداد التي حولت استبدادها إلى حالة مزمنة، بل ضد أمراض المجتمع كلها في بلداننا العربية، وضد المرض ذاته الذي جاءه بالخطأ، وقاده عنوة وبالإكراه إلى الرحيل المبكر/ الرحيل قبل الموعد الطبيعي للرحيل. وتشكِّل هذه السيرة، بتحولاتها في المنعطفات الكبرى الخاصة به وبوطنه بالذات، وبالوطن العربي عموماً، أساساً صالحاً لرسم صورة حقيقية، بألوان طبيعية، لهذا الأديب والسياسي

والمفكر العربي الكبير، الذي يحمل اسم عبد الرحمن منيف.

ولعلَّ أول ما توحي به النظرة إلى سيرته هذه بعد رحيله، في قراءتي لها، هو أن ثمة ملامح أسطورية في شخصية الرجل، كما لو أنه بطل نموذجي لواحدة من الروايات العالمية الكبرى التي تستعصي شخصياتها على النسيان. والبطل هذا، بطل هذه الرواية الذي هو عبد الرحمن منيف بالذات، إنما يتميز عن الأبطال الآخرين لتلك الروايات بأنه يحمل صفات الإنسان الطبيعي، بإيجابياته وبسلبياته. فهو ليس بطلاً إيجابياً، ولا هو بطل سلبي، بالمعنى المعروف في الروايات الكلاسيكية للبطل. بل هو مزيج من هذين البطلين. وهذا بالضبط ما حرص عبد الرحمن أن يقدمه لنا في رواياته، كما لو أنه كان يريد أن يقول إنَّ الإنسان الحقيقي، أي الإنسان الطبيعي، هو البطل الحقيقي للرواية، مثلما هو البطل الحقيقي للواقع، سواء في صيغة الاندماج في هذا الواقع، أم في الاعتراض على هذا الواقع، وفي النضال ضده من أجل تغييره.

تقودني هذه الفكرة إلى الاستنتاج بأنَّ روايات عبد الرحمن العشر، ومن ضمنها الملاحم الثلاث، «شرق المتوسط» في صيغتيها الأولى والثانية، و«مدن الملح» بأجزائها الخمسة، و«أرض السواد» بأجزائها الثلاثة، لم تكن سوى تمارين للرواية التي لم يكتبها، والتي لم يكن بمقدوره أن يكتبها. إذ هي تستعصي على الكتابة. وهذه الرواية التي هي أهم وأكبر رواياته، والتي لم يكتبها بقلمه، إنما هي الرواية التي تحكي قصة إنسان حقيقي، والتي بطلها هو عبد الرحمن منيف بالذات. وقد قامت بمهمة الكتابة، بالنيابة عن عبد الرحمن، تفاصيل حياته ذاتها، ملحمتها، منذ الطفولة والشباب الأول حتى اللحظة التي انهارت فيها قدرته على متابعة هوايته، التي كانت جزءاً مكوناً من حياته، هوايته في الصراع والمقاومة، ضد الواقع المأساوي السائد في وطنه الصغير،

والسائد المعمم في وطنه الكبير، والسائد المعمم في العالم المعاصر. وإذ أعطي لهذين الصراع والمقاومة عند عبد الرحمن منيف صفة الهواية، فلأن المثقف النقدي المستقل، الخارج من موقع ودور المثقف العضوي، إنما يعرف حدوده، فلا يبالغ في دوره في إحداث التغيير في بلاده. ويكتفي بممارسة الصراع والمقاومة بسلاح النقد، سلاحه الأمضى، من دون أوهام.

وإذ أحاول الكتابة اليوم عن عبد الرحمن منيف، بعد رحيله، فإنما أكتب بالتحديد عن هذه الرواية بالذات. ذلك أن علاقتي به وصداقتي معه إنما تشكلان جزءاً من هذه الرواية التي تعددت وتنوعت أجزاؤها في حياة عبد الرحمن وفي علاقاته التي لا تحصى عدداً مع أصدقائه ومحبيه، ومع قراء رواياته وكتبه وكتاباته. وكنت أتشوق إلى التعرف إليه، بعد أن كانت قد ارتسمت في ذهني صورة خاصة له من خلال ما قرأت له في السياسة وفي الأدب. وهي صورة سرعان ما أدخلت عليها لقاءاتنا، منذ اللحظة الأولى، تفاصيل أكثر وضوحاً ووثوقاً، وأكثر ارتباطاً بالواقع. وصرنا، منذ أول لقاء، صديقين حميمين. وصارت صداقتنا، بالنسبة إليَّ، جزءاً من سيرتي، وربما جزءاً من سيرته، تضاف إلى أسماء وشخصيات عديدة أخرى في حياته وفي حياتي. وذلك هو أمر طبيعي في حياة البشر. فحياة الأفراد، أية كانت أحجامهم، كبيرة أو صغيرة، استثنائية أو عادية، إنما هي، في حقيقتها، جمع ودمج لكمّ من العلاقات الإنسانية، تتمايز في ما بينها وتختلف، وجمع ودمج لكمّ من الأحداث والانطباعات والمشاعر، وفيض من النشاطات في جوانبها المختلفة. وهي، أي حياة الأفراد، إنما تشكل، بمجموعها، الصورة المتكاملة لشخصية الفرد، ولملامحها العامة والخاصة، ولفصولها المتعددة المتنوعة.

ـ II ـ

الصفة التي التصقت باسم عبد الرحمن منيف، ولم تغادره حتى لحظة غيابه، هي صفة المثقف النقدي، المثقف الذي قادته إلى المنفى ممارسته للنقد كوظيفة أساسية للمثقف. وهكذا تحوّل عبد الرحمن إلى نموذج معاصر للمواطن المنفي في بلاده، والمصادرة منه وثائق انتمائه إلى وطنه، والمصادرة منه حقوقه كإنسان حر، وكمواطن ينتمي إلى وطن. ورغم أنه وُلد في عمان (1933) من أب سعودي وأم عراقية، وعاش شبابه في كل من الأردن والعراق ـ ولا أعرف إذا كان قد زار السعودية في يوم من الأيام ـ فإنه ظلَّ يعتبر نفسه مبعداً، بالقسر وبالإكراه، من بلاده، وطن العائلة والآباء والأجداد. وظلَّ يتنقَّل بين البلدان العربية الواحدة تلو الأخرى، في مراحل مختلفة من حياته، كسياسي، وكخبير في اقتصاد النفط، وكروائي. وكان في كل واحدة من تلك البلدان شريكاً للمثقفين والسياسيين فيها، في مشاعرهم وفي أوجاعهم وفي نضالاتهم، ضد واقع لا يختلف كثيراً بين تلك البلدان، التي توحدت، منذ البدايات، في انتماء أنظمتها إلى الاستبداد، وإن بصيغ وبمستويات مختلفة. والإحساس بالاضطهاد وبالإبعاد وبالمنفى عند عبد الرحمن منيف وعند آخرين عديدين في البلدان العربية، هو إحساس إنساني حقيقي. إذ لا بديل يعوِّض عن الوطن الأصلي، بالنسبة إلى أي إنسان، لا سيما عندما يكون في مستوى وعي وإحساس وثقافة وتمرد عبد الرحمن منيف. فالمنفى هو المنفى، أياً كان حجمه ونوعه، وأية كانت المساحة التي يتحرك فيها المنفيّ، حتى ولو وسعت هذه المساحة الدنيا كلها. فالمنفى هو قيد على الحرية، لا يطيقه شوق الإنسان الدائم إلى وطنه، وتوقه الطبيعي والدائم للذهاب منه حيث يشاء والعودة إليه حين يشاء، من دون قيد أو شرط، أو أي اعتبار من الاعتبارات.

يقول عبد الرحمن بالنص في مستهل فصل من كتابه «الكاتب والمنفى» تحت هذا العنوان بالذات:

«أن تكون منفياً يعني أنك، منذ البداية، إنسان متّهم. ليس المهم نوع الاتهام، أو الجهة التي تتهم، لأن ذلك شيء لاحق ومتعدد، وشديد التباين أيضاً. الأكثر أهمية من ذلك أنك اكتسبت وضعاً معيناً، حتى لو كان غير محدَّد أو غير مُعلن. ونتيجة لذلك تترتب مجموعة من الصفات الملتبسة. وهذه الصفات لا تقتصر على المنفي وحده، إذ تمتد إلى أسرته، حتى الأطفال والأصدقاء والمعارف. وأغلب هؤلاء يكونون منفيين أيضاً، أو فضوليين دفعتهم الصدفة أو الضرورة (وربما أسباب أخرى!) لعلاقة من نوع ما مع المنفي. إنسان المنفى إذن، وبمجرد أن يضع قدمه على الأرض الجديدة، تتحدد صفته. وابتداءً من تلك اللحظة يتصرَّف انطلاقاً من هذه الصفة المفروضة، وأيضاً اعتماداً على مجموعة من الأفكار والأحلام والأوهام. إذ يتحول، على الأقل بنظر نفسه، إلى سفير لقضية ولشعب، حتى لو لم يكلِّفه أحد! ويخضع، لا شعورياً، لهذا الدور إلى أن يتقمصه تماماً. وفي حالات استثنائية يقع العكس. إذ يحاول المنفي أن يهرب إلى الأمام، ويتخلى عن كونه هو نفسه، لاكتساب وضعية جديدة مختلفة، امتثالاً لدور مرغوب، مع أنه يتعذَّر الوصول إليه».

إلاَّ أنَّ عبد الرحمن كان يستدرك، في بعض كتاباته وفي بعض رواياته، أن منفاه الذي كان مصدر ألمه الروحي والمولِّد لكآبته التي لم يستطع إخفاءها، والسبب المباشر في بعض الانغلاق على الذات وفي بعض الغموض في شخصيته، كان يستدرك بأنَّه لم يكن وحيداً في حالته. إذ كان يرى بالعين المجرَّدة أنَّ عالمنا العربي من أقصاه إلى أقصاه يغص بأنواع لا حصر لها من المنافي، داخل بلدانهم وخارجها،

التي يعاني فيها المثقفون، خصوصاً، ويعاني منها معظم المواطنين، الإحساس العميق بالقهر. وكانت هذه المنافي، بأنواعها المختلفة، تشكِّل، بالنسبة إلى عبد الرحمن، مصدر عزاء، في بعض الأحيان. لكنها كانت، في المقابل، تشكِّل مصدراً مضاعفاً لآلامه. إذ كان يرى كيف كانت تتحول بلداننا العربية إلى سجن كبير لشعوبها.

وفي الواقع فإنَّ الوطن، بالنسبة إلى أي مواطن، وبالنسبة إلى المنفيِّ على وجه الخصوص، ليس مكاناً جغرافياً وحسب، ولا هو مساحة تكبر أو تصغر. إنه، بالضرورة وقبل أي أمر آخر، علاقة إنسانية بناس وبأرض وبتاريخ وبثقافة وبأحداث وبقضايا وبأشياء صغيرة وكبيرة، وبأمور عديدة لا تحصى، تتصل بالتطور وبالتقدم وبالحرية للوطن ولأبنائه. وجميع هذه العناصر إنما تشكل التركيب الإنساني لارتباط إنسان ما بوطنه، وتجعله، حتى في حالات الهجرات الطوعية، مسكوناً بالشوق وبالحنين إليه، وبالتمسك به، وبالاستعداد لبذل الغالي دفاعاً عنه. فكيف إذا كان الأمر يتعلق بالمبعد قسراً من وطنه، أو بالممنوع قمعاً، وبالقوانين الطارئة والدائمة، من الذهاب إليه حين يشاء، والخروج منه حين يشاء، وفق إرادته وبكامل حريته. ففي مثل تلك الحالة يصبح المنفيُّ أسيراً، حتى وهو يتمتع بحرية التجول في مساحة الكرة الأرضية كلها.

ـ III ـ

إذا كنت أتجنَّب هنا الكتابة عن عبد الرحمن منيف الروائي، فلأنني لست ناقداً. لذلك فإنني أكتب بالتحديد عن روايته التي لم يكتبها، والتي تعبِّر عنها شخصيته المتعددة. أي إنني أكتب عن «أبو العوف» (اللقب المحبب عنده وعند أصدقائه الذي كان يعرف به)، أكثر مما أكتب عن عبد الرحمن منيف الروائي، الذي كتب عنه النقّاد من

أصدقائه وخصومه الكثير، وسيظلّون يكتبون الكثير، في الاتفاق معه وفي الاختلاف، حول أدبه بعامة، وحول موقع أدبه الروائي في الرواية العربية الحديثة بخاصة. أكتب عنه، إذن، وأنا متحرر من ممارسة فعل النقد الأدبي، الذي لم أمارسه في حياتي إلاَّ مرة واحدة وأخيرة عندما كنت طالباً في السنة الأولى في الجامعة اللبنانية في العام الثاني لتأسيسها، قبل خمسة وخمسين عاماً. لغيري إذاً أن يدرس، بالاستناد إلى قواعد النقد الأدبي، أعمال عبد الرحمن منيف الروائية. أما أنا فهوايتي ومتعتي هي قراءة ما يجذبني من الروايات العربية والأجنبية، ومنها بعض روايات صديقي عبد الرحمن. إلا أن لي معه قصة أخرى، هي قصة الإنسان الحقيقي فيه، التي تقدمها لنا روايته الحيّة، روايته غير المكتوبة، الرواية التي تحكي سيرة هذا الإنسان الجميل الذي افتقده عالم الأدب وعالم السياسة، العالم المتحرر من التباسات السياسيين، عالم الفكر الديمقراطي المستنير.

تعود علاقتي بعبد الرحمن منيف إلى أوائل ثمانينات القرن الماضي، عندما كنت أقيم لبعض الوقت في العاصمة الفرنسية، في مهمة شاقة كُلِّفت بها باسم الحركة الوطنية اللبنانية خلال الغزو الإسرائيلي للبنان، من أجل استنفار الدعم لمقاومتنا الوطنية كلبنانيين، واستنفار الدعم للشعب الفلسطيني في كفاحه، من داخل بلد شقيق هو لبنان، لاستعادة حقوقه في أرضه ووطنه. كان صلة الوصل الأولى بيننا صديق حميم لكلينا هو المحامي طلال شرارة، الذي كان زميلاً لعبد الرحمن منيف في الانتماء إلى حزب البعث العربي الاشتراكي، وزميلاً له في مغادرة ذلك الحزب في مؤتمر حمص الشهير لهذا الحزب الذي عقد في عام 1962. جمعنا شرارة، في البداية، في منزله، من أجل التعارف. ثم انطلقنا من ذلك اللقاء، ومن ذلك المكان بالذات، في رحلة هي واحدة من أجمل رحلات العمر، في العلاقة المتعددة

المستويات والجوانب بيني وبين عبد الرحمن منيف. تعددت لقاءاتنا في باريس، خلال وجوده فيها، كلما كنت أقوم بزيارة إلى فرنسا. وهي زيارات تكررت في تلك الفترة، بحكم المهمات السياسية التي كنت مكلَّفاً بها، من موقعي في قيادة الحزب الشيوعي اللبناني. وكانت محاور نقاشاتنا، خلال تلك اللقاءات، مليئة بالمواضيع التي كانت توحي لنا بها أوضاع بلداننا المأساوية. كان العراق في ذلك الحين غارقاً في الحرب العبثية المدمرة (مع إيران) التي أدخله فيها نظام صدّام حسين، نظام الاستبداد، الفردي والعائلي، باسم الحزب، وباسم شعاراته القومية الجوفاء. وكان الفلسطينيون، قيادة وجماهير، غارقين هم أيضاً في متاهات أحلامهم ومشاريعهم، ومتاهات تحالفاتهم، وغارقين خصوصاً في معاركهم الغلط، سواء في ما بينهم أم مع الآخرين، إلى أن أطلَّت الانتفاضة الأولى، انتفاضة الحجر، حاملة معها أفقاً جديداً، من جهة، وممارسات سياسية مناقضة لها، من جهة ثانية. أما لبنان فكانت المقاومة الوطنية، التي أطلقها يساريو ذلك الزمن من قلب بيروت، قد بدأت تؤتي ثمارها، وتؤشر لولادة فجر جديد، مختلف في احتمالاته وإرهاصاته عمّا كانت تشير إليه المظاهر العبثية في الحرب الأهلية، ومختلف عمّا كان سائداً وراكداً ومضجراً من أوضاع ومواقف في مختلف البلدان العربية، المشرقية منها والمغربية على حد سواء. وحين أتذكر تلك الحقبة، في معرض حديثي عن عبد الرحمن منيف، وعن نقاشاتي معه حول القضايا الساخنة التي كانت تشغلنا وتؤرقنا، حين أتذكر تلك الحقبة أتذكر معها أوهام أفكارنا وشعاراتنا، نحن يساريي ذلك الزمن العصيب، من كل المدارس والتيارات والمرجعيات الفكرية. وأتذكر، في الوقت ذاته، الهجوم المدجج بالأسلحة الصامتة، بالعقائد المزيفة، وبأنواع لا تحصى من الخداع، التي واجهت، من داخل لبنان ومن خارجه، أبطال المقاومة من

اليساريين (الشيوعيين تحديداً) وأخرجتهم قسراً من دورهم الأساسي والريادي والتاريخي في المقاومة.

كنت أتصور لأول وهلة، عندما التقيت بعبد الرحمن منيف، أنني سألتقي بالمفكر والقائد البعثي العتيق، الذي كانت قد ربطتني به، من بعيد، علاقة تقدير له من قبل أن نلتقي. كنت أعرف أنه قادم إلى عالم السياسة والفكر والأدب من أرض الجزيرة العربية، من أب سعودي وأم عراقية. وكنت أعرف أنه ما أن اتخذ له ذلك الطريق في السياسة وفي الفكر وفي الأدب حتى دخل في عالم المنافي. وصارت كل بلاد العرب مطارح لمنفاه، من عمّان إلى بغداد، ومنهما إلى دمشق والقاهرة وبيروت والجزائر، فضلاً عن عواصم عربية أخرى، وعواصم غربية عديدة. كان في مطالع شبابه قيادياً في حزب البعث العربي الاشتراكي. وكان خبيراً في اقتصاد النفط. لكن ما أن بدأت الهزائم والانقسامات تنشر المأساة تلو المأساة في بلداننا، وما أن بدأت تتعثر مشاريع التغيير التي غذّت على امتداد سنوات عديدة أحلام الشباب وأحلام الكبار في بلداننا، باسم الحرية والاشتراكية والوحدة، حتى اختار عبد الرحمن، بديلاً من اليأس، طريقه إلى الأدب، في واحد من أجمل أجناس الأدب، الرواية على وجه التحديد. لكن عبد الرحمن، المتفلت من بؤس السياسة ومن بؤس ممارستها، لم يتخلَّ عن أحلامه الثوروية. وسرعان ما تحوّل المفكِّر والسياسي والخبير الاقتصادي والقائد الحزبي إلى روائي من الدرجة الأولى. وقد حملت رواياته جميعها كل أفكاره وأحلامه. وحملت قلقه الذي ظلَّ رفيقه ورفيقنا الدائم معه.

عندما التقيت به، في تلك العشية الجميلة في ضيافة صديقنا طلال شرارة، كان قد تحوَّل، بالنسبة إليَّ، إلى الشخص الآخر، المختلف عن ذلك الذي كنت أعرفه قبل أن ألتقي به. جاءني في تلك الليلة حاملاً إليَّ معه صداقته، وتاريخه القديم والجديد، وإبداعاته الأدبية،

وهمومه وأحلامه، وملامح من شخصية إنسان غني بالمشاعر وبالأفكار. أصبحنا في لحظات صديقين من النوع الممتاز. وللامتياز، هنا، مواصفات مختلفة عن السائد مما يعرف بالامتيازات. فأكثر ما شدَّ كلينا إلى تلك الصداقة الجديدة هو أننا دخلنا، منذ اللحظات الأولى للقائنا، في جدال صاخب وخصب، أراد كل منا من خلاله أن يعرِّف الآخر بنفسه، من دون مواربة أو حذر أو لياقات زائفة. اكتشفنا، ونحن في معركة التعارف تلك، أننا نملك من الإحساس بعمق الأزمة التي تلف بلداننا ما يجعلنا قريبين في الهم والأمل، حتى ولو كنا مختلفين في التوصيف، ومختلفين في اقتراح الحلول.

لم أكن بحاجة إلى جهد لكي أكتشف، خلال سجالاتنا الخصبة تلك، أن عبد الرحمن البعثي العتيق كان قد تحوَّل إلى ماركسي جديد، ليس بالمعنى الزمني للكلمة وحسب، بل خصوصاً بالفهم النظري والسياسي لأفكار ماركس، وبصيغة الالتزام بتلك الأفكار. وتولَّد عندي تصوُّر، في بعض لحظات نقاشاتنا الصاخبة، رغم هدوء لغتنا الحوارية وحضارية مفرداتها، وكأنه كان يريد الإيحاء لي بأنَّ ماركسيتي القديمة لا تضعني، بالضرورة، في مرتبة الأب الأيديولوجي له، باعتباره قادماً جديداً إلى اعتناق الماركسية. وفي ظني أنه كان يستند في شعوره ذلك إلى ما كان سائداً في ذلك الحين عند الشيوعيين في علاقتهم باليسار الجديد. كان ذلك هو الانطباع الذي تولَّد عندي، خلال نقاشاتنا. ولم أتحدث عن ذلك معه لاحقاً. لكننا تابعنا النقاشات في لقاءاتنا بالصخب ذاته، وباللغة ذاتها، وبالهم ذاته. وكنا كلانا فريستيّ قلق عظيم كان يشد على ما تبقّى عندنا من أنفاس، بفعل الهزائم التي كانت تتواصل من دون انقطاع، في مجالات حياتنا العربية، الفكرية والسياسية والروحية والأخلاقية، وبفعل غياب، أو قصور، المشاريع البديلة، مشاريع التغيير الديمقراطي، باسم الاشتراكية وبأسماء أخرى.

عندما عاد عبد الرحمن من باريس إلى دمشق في أواخر الثمانينات تجددت العلاقة بيننا في صورة اكثر تنوعاً وأكثر حيوية. لكنها كانت حرجة في بداياتها. إذ هي ترافقت مع بدايات الأزمة العامة للاشتراكية، التي سرعان ما أدت إلى انهيار تجربتها الأولى في البلد الذي حمل اسمها، الاتحاد السوفياتي. وكان الشركاء في تلك النقاشات الصعبة لتلك المرحلة، كل من سعد الله ونوس وفيصل دراج وماهر الشريف وعصام خفاجي وحبيب صادق ومحمد دكروب. كنا نلتقي جميعنا، أو بعضنا، كلما كنت أزور دمشق. وما أكثر ما كنت أزورها في تلك الأيام للاجتماع بالمثقفين الديمقراطيين فيها. وكان عبد الرحمن حاضراً، بكل أفكاره وقلقه، في معظم تلك اللقاءات، وفي النقاشات العاصفة التي كانت تجري فيها، حتى حينما كان يتعذر عليه الحضور لسبب من الأسباب. وكان المثقفون اليساريون في تلك الفترة شديدي النقد للبرسترويكا السوفياتية. في حين كنت أعتبرها محاولة أخيرة لتجديد الاشتراكية. فإما أن تقود تلك المحاولة إلى التصحيح والتغيير والارتقاء بالتجربة أو أن تقودها إلى الانهيار كنتيجة مباشرة لأخطائها المتراكمة، وللخلل البنيوي فيها. وتجدر الإشارة إلى أن ميادين التجريب في الفكر وفي الجدل، خلال تلك الفترة، كانت تضطلع بها دوريات ثقافية قديمة وجديدة، هي مجلة «الطريق» ومجلة «النهج» و«قضايا وشهادات» و«جدل». وكان بعض ذلك النقاش المشار إليه يجري في جهات أخرى، مع أصدقاء آخرين، وعلى موجات متقاربة في بعض النواحي ومتباينة في نواحٍ أخرى، مع مثقفين آخرين من أهل اليسار هم حنّا مينه والياس مرقص ونايف بلوز وسعيد مراد وسعيد حورانية وشوقي بغدادي وطيب تيزيني وخضر زكريا وأحمد برقاوي وصادق جلال العظم ورزق الله هيلان وعطية مسوح وحميد مرعي وقيس الزبيدي، ومع آخرين من الأدباء والفنانين والمفكرين الاشتراكيي الانتماء

والتوجه. وسيبقى لتلك النقاشات، ولحلقاتها المتعددة، وللمواضيع الساخنة فيها، ولخلافاتنا فيها ولاتفاقاتنا، مكان في الذاكرة وفي الوجدان لا يفنيه لا مرور الزمن ولا مآسي حياتنا المتواصلة والمتراكمة فيه.

ـ IV ـ

تأخرت معرفتي بتفاصيل سيرة عبد الرحمن منيف. وحين بدأ يحدثني عن ذكرياته العراقية في جلسات متباعدة، أحسست بأنَّ خيطاً آخر رفيعاً وقوياً جاء ليشد من متانة العلاقة بيني وبينه. فالمرحلة العراقية من عمري هي، بالنسبة إليَّ، مفتاح التحول الحقيقي في مسيرة حياتي. وبالقدر ذاته من الحنين الذي كان يتحدث فيه عبد الرحمن عن ذكرياته العراقية، تحدثت أنا معه عن ذكرياتي. فيا لتلك المصادفة كم كانت جميلة. كلانا تكوَّن في العراق في شبابه الأول. فهل لتلك المصادفة دلالاتها؟ هل لها، في صداقتنا، علاقة ما بالتاريخ الحديث للعراق، عراق عهد الملكية، وعراق ثورة 14 تموز، وعراق ما بعد ذلك التاريخ، حتى هذه اللحظة المأساوية التي يعيشها عراق ما بعد سقوط نظام صدّام الاستبدادي، ووقوع العراق تحت الاحتلال الأميركي ـ البريطاني؟ ربما! لكن ما هو أهم، بالنسبة إليَّ وإلى عبد الرحمن، هو أننا نشترك في تجربة، رغم ما بين جانبيها من اختلاف، تحمل لكلينا معنى قديماً وجديداً، ساهم في تعميق الصداقة بيننا. لذلك كان الأساس الفكري لتلك الصداقة هو أن كلينا استندنا، في بحثنا عن طريق الخلاص لبلداننا وتحررها من أزماتها، وولوج عصر نهضتها، إلى مرجعية تبدأ بماركس، ولا تقف عنده، بل تتجاوزه، وهي تنهل من العظيم في تجربته، وفي منهجه المادي الجدلي الذي تركه للأجيال الاشتراكية، التي كان ينتظر منها استكمال مشروعه في شروط عصورها

المختلفة. أما الأساس الفكري الآخر لتلك العلاقة بيننا فهو أن كلاً منا، من موقعه الخاص به، وبالاستناد إلى تجربته الخاصة به أيضاً، كان يحاول أن يوفِّق بين ذلك التراث الكبير من الفكر الإنساني الخلاّق وبين ظروف بلداننا والشروط التاريخية لتطورها. ذلك أن الهمّ الأساسي الذي كان يوحِّدنا هو سعينا الدائم والحثيث، من موقعنا الذي صار مستقلاً عن أي انتماء عضوي، لتوظيف البحث، الذي دخلنا فيه من باب الثقافة الأرحب، في إعادة إحياء المشروع النهضوي العربي الهادف إلى تحرير بلداننا من هزائمها المتواصلة، ومن النتائج المريعة لتلك الهزائم، والانتقال بها إلى مرحلة التحول بحزم، وعلى قاعدة الديمقراطية بكل معانيها، في اتجاه التقدم، في جوانبه وميادينه كافة. وكما أشرت آنفاً فإن عبد الرحمن منيف كان ينتسب إلى حزب البعث العربي الاشتراكي منذ شبابه الأول، في عمان عندما كان طالباً في الثانوية، ثم في بغداد عندما ذهب إليها لدراسة الحقوق في جامعتها بين عام 1952 وعام 1955. وظلَّ يترقَّى في الحزب إلى أن أصبح عضواً في قيادته القومية في أول الستينات من القرن الماضي. إلاَّ أنَّه سرعان ما اصطدم، مع مجموعة من كوادر وقيادات الحزب، بسياسات القيادة التاريخية للحزب، وخرج منه مع زملائه، وذلك في المؤتمر القومي المعروف بمؤتمر حمص في عام 1962. إلاَّ أنَّ نبرة غير مألوفة من فكره القديم كانت تبرز في بعض مواقفه، في المنعطفات التاريخية الحادة. وكانت تبدو لي متعارضة بعض الشيء مع فكره الديمقراطي العقلاني، الاشتراكي الوجهة والاتجاه، الذي كان قد تحوَّل إليه منذ وقت مبكر، وصار جزءاً مكوّناً من سلوكه اليومي ومن مواقفه من الأحداث. وما أكثر المواجهات الجميلة التي كانت تحصل بيني وبينه في تلك اللحظات. وهي مواجهات كان يحكمها ويتحكم بها همنا المشترك في جوانبه السياسية والفكرية. لذلك فهي لم تحمل معها اي

قدر من التأثير على الصداقة العميقة التي كانت تربط بيننا. اذ هي كانت سجالات وجدالات كنا نحترم فيها خيارات ومواقف واجتهادات كل منا، من الموقع الفكري ذاته الذي كنا ننتمي اليه. وكان آخر تلك السجالات والجدالات يدور حول العراق خلال الحرب الأميركية ـ البريطانية ضد هذا البلد العربي، وفي الفترة التي أعقبت سقوط نظام صدّام حسين الاستبدادي. غير أنَّ كتبه السياسية والفكرية التي احتوت مجمل أفكاره كانت تشير إلى عمق التحولات التي حصلت في فكره بعد أن خرج من حزب البعث، والتزم بالدفاع عن الديمقراطية كنهج وكوسيلة إلى تحقيق النهضة المنشودة في بلداننا.

أما في الأدب، وفي الثقافة عموماً، فإنَّ هاجسنا الأكبر والدائم كان الحرية أولاً، والإبداع في ظل الحرية، ومقاومة كل أشكال القمع التي تواجه المثقف وتواجه نتاجه الإبداعي. وهي القضية التي كان يعتبرها عبد الرحمن في كتاباته، وفي مواقفه، وفي مجمل نشاطاته، القضية ذات الأولوية في اهتماماته، وفي فهمه لمشروع النهضة الجديدة المبتغاة في بلداننا. وكنت أشاركه في همومه وفي اهتمامته هذه. وكان يشاركنا فيها المثقفون الديمقراطيون في عالمنا العربي، الذين كانوا ولا يزالون، ولو بمستويات مختلفة، يتعرضون منذ عقود طويلة للقمع في مجالات حياتهم ونشاطهم، وفي التعبير عن أفكارهم، وفي ميادين إبداعهم.

ـ V ـ

سيكون من الطبيعي في سياق هذا الحديث عن عبد الرحمن منيف ألا أتحدث عن علاقتي معه كروائي. إلا أن لهذه العلاقة قصة أخرى. ولأنني في الآداب والفنون لست سوى قارئ ومشاهد ومستمع - وهي هواية أعتز بامتلاكها منذ شبابي المبكر- فلن أغامر في تقديم قراءتي لأدب عبد الرحمن الروائي. إذ إنني أخشى، إذا ما أنا حاولت سلوك

هذا الطريق، أن أبدو أمام النقاد متجاوزاً أصول النقد، ومتجاوزاً حدودي فيه. لكنني، برغم هذا التحفظ، أجدني مدفوعاً بقوة للقول، من دون حرج، بأن عبد الرحمن منيف قد تحوّل في رواياته إلى صاحب مدرسة في العمل الروائي. أقول مدرسة، ولا أعرف ما هي أصول تكوُّن المدارس في هذا الجنس من الأدب. والحقيقة هي أنني، في قراءتي لروايات عبد الرحمن، كنت أستمتع بالسرد الروائي المشوِّق، وبالحوارات الشيِّقة التي تساعد القارئ في تلمُّس ملامح وتفاصيل أبطال الرواية، الأساسيين منهم والهامشيين، إلى الحد الذي يبدو فيه هؤلاء الأبطال، بالنسبة إليّ، أناساً حقيقيين، أكاد أعرفهم من بين الناس، الذين نراهم في ذهابنا إلى أعمالنا وفي أيابنا منها، ونكاد نعطيهم أسماءهم الحقيقية. هذه الميزة في أدب عبد الرحمن الروائي تظهر، بالنسبة إلى قارئ مثلي، ملكة روائية متميزة. إلاَّ أنني، وأنا أشير إلى هذه الناحية المهمة في سمات عبد الرحمن الروائية، لا أستطيع إلاَّ أن ألاحظ بأنه كان يمعن كثيراً، ويسترسل، من دون حاجة إلى ذلك، في سرد تفاصيل لا أعتقد، كقارئ، أن الاستغناء عنها كان سيخل بالرواية وبالسرد الأساسي فيها. وهو الأمر الذي أعطى لرواياته حجماً كبيراً، شعرت، وأنا أقرأ تلك الروايات، أنه حجم غير مبرر. ربما أكون، في هذا الرأي، منفرداً، أو متعسفاً، نظراً لكون روايات عبد الرحمن الملحمية قد لقيت رواجاً كبيراً، وأعيد طبعها عدة مرات. لا بأس. وقد عبَّرت لعبد الرحمن عن انطباعاتي هذه في أكثر من مناسبة. ولم يناقشني في مدى صحة وخطأ هذا الرأي. بل هو أبدى احترامه لرأيي، انطلاقاً من أن الرواية مثل أي عمل أدبي أو فني، عندما يصدرها صاحبها إلى القراء، تصبح ملكاً لهم، وتخرج من دائرة علاقتها الحصرية بمبدعها. لكن عليَّ أن أشير، بالمقابل، إلى أنَّ ملاحم عبد الرحمن الثلاث «شرق المتوسط» و«مدن الملح» و«أرض

السواد» تشكِّل نمطاً في الرواية، لا أقول أنه غير مألوف، لكنه، بالتأكيد، غنيّ في دلالاته. فإذا كانت رواية «شرق المتوسط» قد كشفت بشاعة أنظمة الاستبداد، وبشاعة القمع الذي يلفّ العالم العربي مشرقاً ومغرباً، فإنَّ رواية «مدن الملح» قد ألقت أضواء كاشفة، غير مسبوقة، على مرحلة مهمة في تاريخ العالم العربي الحديث، المرتبط باكتشاف النفط. فهو، إذ يتحدث عن الجزيرة العربية وعن صحرائها المجدبة، التي كانت تختزن بحراً كبيراً من النفط من دون أن يعرف ذلك أسيادها الأول، فإنه لم يحصر استنتاجاته حول ذلك الحدث التاريخي بالمملكة العربية السعودية، بل تجاوزها إلى العالم العربي برمته. ذلك أن اكتشاف النفط، الذي جعل بلداننا مالكة لتلك الثروة الضخمة، وحوَّلها من حالة البداوة إلى ما يشبه حالة الحضارة، كان هذا الاكتشاف، في واقع الأمر، مصدر نقمة على هذه البلدان، بدلاً من أن يكون مصدر نعمة. إذ هي تقدمت في الغنى، وظلَّت فقيرة، عاجزة عن تحويل تلك الثروة إلى قوة تقدم حقيقي، بالمعاني التي يرمز إليها ويوحي بها مفهوم التقدم. والرواية متعة قائمة بذاتها، من حيث الشخصيات المنتقلة فيها من مرحلة في التطور إلى مرحلة أخرى، ومن كتاب من الكتب الخمسة إلى كتاب آخر. أما رواية «أرض السواد» فبرغم أنها تحكي قصة مرحلة من مراحل تاريخ العراق في القرن التاسع عشر، في ظل حكم داوود باشا، إلاَّ أنني لم أستطع أن أستنتج منها ما كان عبد الرحمن يريد إيصاله إلى القرّاء. وقد أخافني التركيز في الرواية، وفي تفاصيل أحداثها، على التمايز بين الزعيم وبين زبانيته. إذ كانت الارتكابات تعزى للزبانية، ويتبرأ منها الزعيم. فيبدو الزعيم، في تلك الحالة، وكأنه في ممارسته للاستبداد، كان مستبداً عادلاً. وهو أمر رفضت في نقاشي مع عبد الرحمن القبول به، حتى ولو أنه جاء في صورة غير مباشرة.

على أن لعبد الرحمن منيف آراء في الرواية العربية، وآراء في فن الرواية، كجنس أدبي مميز، استنتجت منها فلسفته في فهم صيغة ونوع العلاقة الحساسة جداً التي تربط الروائي بالحياة وبالناس وبالواقع المعاش، خلال الإعداد الاول للرواية، أي في المرحلة التي يحدد فيها شخصياته وتفاصيل حياتهم، وحين يحدد غايته الضمنية، غير المعلنة، من الرواية. وهي علاقة لا يمكن من دونها للروائي أن يوصل روايته إلى الجمهور، ويوصل معها إلى الجمهور أفكاره وآراءه في ما يتصل بهمومه وبمشاعره وبأحواله العامة من خلال شخصيات رواياته. لذلك فحين انتقل عبد الرحمن من السياسة إلى الأدب، هروباً من بؤس السياسة في أشكال ممارستها في عالمنا العربي، فإنه لم يجد أفضل من الرواية صيغة للتعبير عما في نفسه من مشاعر، وعما في مخزون عقله وتجربته من أفكار ومواقف وآراء. وهو يجيب في حديث أجراه معه الأديب الشاعر اسكندر حبش، بعد صدور الصيغة الثانية لروايته «شرق المتوسط»، عن السؤال حول مشواره في الرواية، فيقول:

«أعتقد أن المشوار لا يزال طويلاً، وأن هناك رغبة في متابعته من خلال الرواية، باعتبارها إحدى أهم الوسائل التي يمكن أن نتعرف، من خلالها، على الواقع والهموم، وربما أيضاً اكتشاف آفاق المستقبل. بعد أن جرَّبت العمل السياسي، وبعد أن حرثت في أراضي الآخرين، تبيَّن لي أن مكاني المناسب هو أن أكون روائياً، وأن أحرث في الأرض التي أعرفها أكثر من غيرها، خاصة أن الرواية ـ في هذه المرحلة، وبالتحديد في منطقة مثل منطقتنا ـ لا تزال بكراً، ويمكن أن تساهم في التعرف، وفي اكتشاف احتمالات غير التي قدمها السياسيون والمنظِّرون سابقاً. وهكذا نلاحظ أن همّي في المرحلة الحالية هو الكتابة الروائية، ومحاولة اكتشاف أساليب وصيغ جديدة للتعبير. ولأنَّ المشوار طويل، أعتقد أن الآفاق والمشكلات

تساعد على تقديم صيغ روائية قادرة على التعبير عن المرحلة الراهنة. من الطبيعي أن هذا المشوار سوف يكون بالتضامن والعلاقة مع الروائيين الآخرين. وهذا أحد هموم المرحلة الروائية الراهنة. علينا أن نخلق رواية عربية متميزة بأسلوبها ومناخاتها وهمومها، وبالتالي أن تحكي حياة الناس في هذه المرحلة».

لكن عبد الرحمن حين يتحدث في السياسة كمفكِّر مستقل فإنه يصبح أكثر وضوحاً في التعبير عن آرائه وعن مواقفه في كل ما يتصل بقضايا بلداننا وبقضايا البشرية عموماً. وفي حوار أجرته معه مجلة «الحرية» يقول:

«أرى أن هناك ضرورة ملحّة لعمل شيئين اثنين: الأول هو القيام بعملية نقد جريئة لكل ما حصل خلال الفترة الماضية. وهذا النقد يجب ألاّ يعني الآخر، وإنما نقد النفس بالدرجة الأولى، ومعرفة الأخطاء والنواقص والعيوب التي شابت الحالة في المرحلة الماضية. ومن الضروري أن يكون هذا النقد موضوعياً وجريئاً وشاملاً. وبذلك نكون قد بدأنا نسلك الطريق الصحيح. ومن الطبيعي فسوف يترتب على ذلك تحديد المسؤوليات والعلاقات والصيغ التي يمكن أن نواجه بها المرحلة الحالية. والشيء الثاني هو أن يعتقد المثقفون ويتأكدوا من أن المشكلة ليست مواجهة سياسية فحسب، وإنما هي عملية رؤية وصياغة للمستقبل. وهذا يقتضي من المثقفين العودة إلى الجذور والبدايات ومراجعة المراحل التي مرَّت في حياتنا».

ويعبِّر عبد الرحمن في أكثر من مناسبة عن قلقه من جراء انهيار الاتحاد السوفياتي وسقوط التجربة الاشتراكية المرتبطة به. ويقول في أحد فصول كتابه «بين الثقافة والسياسة» حول هذا الموضوع:

«إنَّ هذا السقوط سيؤدي إلى اختلاط المفاهيم، وتغيير

الأولويات، وزرع الشكوك والتشويش، إضافة إلى إمكانية الرهان مجدداً على النظام الراسمالي، أو على مزيج من الأنظمة الملفقة التي تحاول أن تقدم نفسها كصيغة في ظل الضياع والتداخل والمراهنات، والتي لا تعدو أن تكون أشكالاً مشوّهة لمبادئ النظامين الرأسمالي والاشتراكي. إذ تأخذ من النظام الرأسمالي الاقتصاد «الحر» والمضاربة والبطالة، وتأخذ من النظام الاشتراكي البيروقراطية ونظام الحزب الواحد وديكتاتورية الطبقة الحاكمة. ليس ذلك فقط. بل ستحاول الرأسمالية أن تنهي فكرة الاشتراكية وليس النظام الاشتراكي وحده. إذ بعد أن حققت انتصارها على الاتحاد السوفياتي، وبعد أن تداعى هذا المعسكر، فإنَّ المعركة ستستمر، لكن هذه المرة بهدف إلغاء فكرة واحتمال قيام الاشتراكية مرة أخرى. وسوف تستفيد الرأسمالية من تجارب هذه المعركة، نظرياً وعملياً. ولا بد أن تحاول قطع الطريق على احتمال تبلور الأفكار والصيغ والحالات التي يمكن أن تؤدي إلى الاشتراكية من جديد. لا يعني ذلك ان تكون الرأسمالية أكثر إنسانية، أو أن تكون أكثر عقلانية. لكنها ستكون أشد مكراً، وربما أكثر عنفاً، في مواجهة الاحتمالات والحالات التي تؤدي إلى قيام «بيئة اشتراكية».

وبودّي أن أشير، في هذا السياق بالذات من الحديث عن فكر عبد الرحمن منيف السياسي، أننا تبادلنا الرأي كثيراً وطويلاً، في الأعوام الأخيرة التي سبقت وفاته، بل حتى في الأسابيع الأخيرة من حياته، كلما كنت ألتقيه في دمشق، وهو عائد من المستشفى حيث كان يجري عملية غسل كلوتيه ثلاث مرات في الأسبوع، تبادلنا الرأي حول دور غير مسبوق للمثقفين الديمقراطيين العرب، في إطلاق حركة جديدة من أجل التغيير في بلداننا. وكنا، في هذا النقاش، نستعيد ما كنا قد بدأناه في منزل سعد الله ونوس، خلال سنوات مرضه. وكانت وجهة النظر

تدور حول كسر الصمت، الذي أرهق أرواح شعوبنا، وخلق حالة خطيرة من اليأس لدى شبابنا، الصمت على الاستبداد والتخلف والهزائم المتكررة. وكان من بين ما استولى على نقاشاتنا، من هموم ومن اهتمامات أخرى، مسؤولية مثقفينا، ومسؤولية شعوبنا، في المعركة الجارية على الصعيد العالمي لخلق عولمة ديمقراطية بديلة، تواجه فيها القوى الديمقراطية توحش الرأسمال المعولم، وتجعل عملية وحدة العالم المحققة موضوعياً، وحدة إنسانية، وتجعل الحضارة العالمية الآخذة في التكون، حضارة إنسانية تتفاعل فيها جميع الثقافات، في ظل الحرية والمساواة بين الشعوب، وفي ظل الحق والقانون كأساس للشرعية الدولية ومشروعيتها. وكانت قد بدأت تنضج في مداولاتنا أفكار ملموسة، كان آخرها ما جرى الاتفاق عليه مع إدوارد سعيد، بحضور عدد من المثقفين الديمقراطيين العرب، قبيل رحيل كل من إدوارد وعبد الرحمن. فتوقف العمل في هذا الإتجاه بسبب رحيل هذين الرمزين الثقافيين الكبيرين. ولا يزال متوقفاً.

* * *

أهمية عبد الرحمن منيف الأساسية، إلى جانب ما تميَّز به أدبه الروائي، أنه كان إنساناً حراً. كان في كل سلوكه الشخصي والسياسي حريصاً على استقلاليته عن الأنظمة السياسية القائمة في بلاده وفي البلدان العربية الأخرى. ولذلك لم يخضع لضغط هنا ولإغراء هناك. لم يقاتل بغير سلاح النقد، من موقعه الديمقراطي المستقل. وإذا كان قد تعذَّر عليه، كواحد من كبار جيش المثقفين الديمقراطيين العرب، أن يمارس فعل التغيير، هنا أو هناك، فإنَّ عذره أن مهمة التغيير لا تقع على المثقفين، بل على الحركات السياسية حاملة مشاريع التغيير، التي يشكِّل جيش المثقفين عقلها المستنير، وضميرها، وأداتها الكاشفة والناقدة للخلل في كل ميادينه. لم يرم إلى قتل أحد بسلاح نقده،

وباستهدافات ذلك النقد. لكن أحداً لم يستطع قتل الروح المناضلة فيه. ذلك هو عبد الرحمن منيف. وتلك هي بعض إشارات روايته التي لم يكتبها بقلمه، والتي قامت بمهمة التعبير عنها بصدق، نيابة عنه، مجمل فصول حياته في أبعادها وميادين نشاطه فيها، في مراحلها المختلفة.

وداعاً يا عبد الرحمن منيف
كُنْتَ أحد أئمة الأدب العربي

طارق علي(*)

عبد الرحمن منيف (1933 - 2004)

كان عبد الرحمن منيف، الذي توفي بعد معاناة طويلة مع المرض في منفاه الدمشقي يوم السبت الماضي، أحد أغنى الروائيين العرب موهبةً في القرن العشرين. جنباً إلى جنب مع نجيب محفوظ، نجح عبد الرحمن في إحداث انقلاب في المشهد الأدبي للعالم العربي عن طريق جعل الرواية بؤرة مركزية من بؤر جملة الاهتمامات الثقافية والسياسية تماماً مثلما سبق لها أن كانت في أوروبا خلال الجزء الأكبر من القرن التاسع عشر.

أمضى عبد الرحمن المولود في عمان لأب سعودي وأم عراقية في 1933 العقد الأول من حياته في هذه المدينة. وعلى الرغم من هزيمة الإمبراطورية العثمانية، فإن هذا كان لا يزال عالماً خاضعاً لهيمنة المدن، عالماً كانت فيه الحدود نافذة وكانت الأسر والتجارة العربيتان تتنقلان بيسر من القدس إلى القاهرة فبغداد ودمشق وما بعدها. وجميع هذه المناطق (باستثناء دمشق وبيروت) كانت تحت سيطرة الإمبراطورية

(*) كاتب روائي وصحافي معروف ومنتج أفلام للقناة الرابعة البريطانية، وناشر لمجلة نيولفت ريفيو الصادرة في لندن. وهو من مواليد باكستان.
[هذه المقالة، ترجمة الأستاذ فاضل جتكر، سوريا].

البريطانية. صحيح أن الخطوط الحدودية كانت قد رُسمت في الرمال ولكن هذه الخطوط لم تكن بعد معززة بالأسلاك الشائكة ولا هي محروسة بجنود مدججين بالسلاح. تابع عبد الرحمن تعليمه الابتدائي في عمان، والثانوي في بغداد والجامعي في القاهرة.

لاحقاً كان سيأتي على ذكر أيام طفولته في مذكرات سعيدة بعنوان «سيرة مدينة: **طفولة في عمان**» (لندن، 1996)، حيث قدم وصفاً لحياة المدرسة منتصف الأربعينيات:

أسماء المدن، عبر النهر كانت دائماً حاضرة وكثيرة، كما كانت مثيرة للخيال. وإذا غابت أسماء مدن بعض الأقطار العربية، أو تداخلت، فإن أيدي جميع التلاميذ ترتفع حين يطلب المعلم أسماء خمس مدن في فلسطين. كانت تتبارى الأصوات وتتزاحم: القدس، يافا، حيفا، غزة، اللد، الرملة، عكا، صفد، رام الله، الخليل. . . . ويوقف المعلم التلميذ الذي اندفع دون توقف، ليسأل غيره، وكان لدى كل تلميذ أسماء إضافية جديدة!». (ص: 226)(*)

وأصداء أسماء المدن الفلسطينية القديمة ظلت تتردد في رأس عبد الرحمن. لم يستطع قط نسيان اللاجئين الفلسطينيين الذين كان شاهداً على معاناتهم الشديدة في سنوات مراهقته الأولى. قبل ما لا يزيد على بضعة أشهر «من رحيله» أشار إلى آرييل شارون بوصفه الأكثر إثارة للكراهية في الشرق العربي.

خلال سني المراهقة كان عبد الرحمن يمضي عطله الصيفية في شبه الجزيرة العربية مع أسرته السعودية. وهنا بالذات سمع قصص البدو وتجار النفط وتحدث مع الأمراء عن الأغنياء الجدد الذين كانوا سيحتلون أمكنتهم لاحقاً في قصصه الروائية. ومثل مجمل أبناء جيله كان عبد

(*) بعض المقاطع المقتبسة من أحدث طبعات الأصول العربية. (المترجم)

الرحمن قد انسحق تحت وطأة الكارثة الفلسطينية لعام 1948 وأصبح قومياً عربياً حتى العظم. لم يبق عبد الرحمن بعيداً عن صعود عبد الناصر في مصر وعن الموجة الثوروية التي اجتاحت العالم العربي نتيجةً لذلك بل ما لبث أن أصبح مناضلاً علمانياً اشتراكياً. وبسبب معارضته السياسية للأسرة الملكية جرى تجريده من جنسيته السعودية في 1963 فهرب إلى بغداد حيث عمل خبيراً اقتصادياً في صناعة النفط واستوعب مدى أهمية الذهب السائل المكنوز تحت رمال صحارى جزيرة العرب وبلاد الرافدين. كان لمعرفته بالسلعة والصناعة تأثير كاسح في رواياته.

بدأ عبد الرحمن كتابة الرواية أوائل السبعينيات بعد استقالته من صفوف حزب البعث وانتقاله إلى دمشق القريبة. كانت حياته السياسية قد انتهت. من الآن وصاعداً بات عقله متركزاً على أعماله الروائية. كتب عبد الرحمن ما مجموعه خمس عشرة رواية، إلا أن **مدن الملح** ـ وهي خماسية تروي سيرة عمليات تحول شبه الجزيرة العربية من وطن بدوي قديم إلى نظام حكم لصوصي عشائري هجين عائم على بحر من النفط ـ هي التي رسّخت شهرته في العالم العربي. قدم عبد الرحمن صورة حية عن آيات المباغتة، الفزع، القلق والتوتر التي سيطرت بإحكام على العربية السعودية بعد اكتشاف النفط إضافةً إلى أنه نجح في جعل لوحاته التي تصور حكام البلاد شبه مكشوفة مما تسبب في إحداث قدرٍ كبير من الابتهاج في الشارع العربي والقصر الغريب.

ما لبث الروائيان اللذان تبدأ كنيتاهما بحرف ميم، أعني محفوظ ومنيف، أن أصبحا بطريركَي الأدب العربي. فإعادة بناء محفوظ البلزاكية للحياة الأسرية القاهرية منذ بداية القرن العشرين وحتى صعود عبد الناصر أكسبته جائزة نوبل.

كثيرون من النقاد العرب (وإن لم يكن عبد الرحمن منهم) شعروا بأن السعودي كان هو الجدير بالجائزة، ولكن سخريته الشرسة

والسوريالية بالأسرة الملكية وحاشيتها مع أثرياء النفط أدت إلى إبقائه خارج دائرة الثقافة الرسمية. فكتبه باتت ممنوعة في العربية السعودية وغيرها من بلدان الخليج. إلا أنها ظلت مع ذلك تنتقل وتُقرأ سراً من قبل عدد كبير من أصحاب السمو والسلطان في شبه جزيرة العرب. إن عبقرية عبد الرحمن كامنة في قدرته على فرض ما هو ثقافي وشعبي على شخصيات محرومة من هذا وذاك.

ثلاثة من روايات الخماسية السعودية ـ مدن الملح (التيه)، الأخدود، تقاسيم الليل والنهار ـ ترجمها بيتر ثيرو إلى الإنجليزية ونشرتها مؤسسة كنوبف النيويوركية، غير أن النقاد الأمريكيين لم يُعجبوا بها إذ بادر جون آبدايك إلى شجبها بصخب زاعماً أنها بعيدة عن الكتابات الروائية التي سبق له أن درج على قراءتها. وحين أبلغت عبد الرحمن بذلك ضحك وعَبَّرتْ حركة يديه عن نوع من اليأس. فعلى الرغم من شعبيته الهائلة لدى القراء العاديين والنقاد الأدبيين العرب (وقد كان المرحوم إدوارد سعيد أحد أكبر المغرمين به) فإن الأوساط والمؤسسات الرسمية بقيت مصرة على عدم الاحتفال به وتكريمه.

التقيته شخصياً مرة واحدة فقط، حين جاء إلى لندن في زيارة نادرة لإجراء مقابلة خاصة بفيلم وثائقي كنت عاكفاً على إخراجه للقناة الرابعة منتصف التسعينيات. سألته عن سبب اختياره لعنوان **مدن الملح** لعمله الرئيسي فأجاب:

إن مدن الملح تعني مدناً عاجزة عن الاستمرار. ما إن تتدفق المياه حتى تقوم الموجات الأولى بإذابة الملح وتحويل هذه المدن البلورية العظيمة إلى غبار وعدم. ثمة مدن كثيرة زالت من الوجود ببساطة في الأزمات الغابرة كما تعلم. من الممكن التنبؤ بسقوط المدن اللاإنسانية. لن تقوى على البقاء في غياب أسباب الحياة. انظر إلينا الآن وعاين نظرة الغرب إلينا.

بات القرن العشرون موشكاً على الرحيل، ولكن الغرب لا يرى حين ينظر إلينا سوى النفط والدولارات النفطية.

ما زالت العربية السعودية بلا دستور؛ الشعب محروم من الحقوق الأولية. النساء يُعاملن معاملة مواطنات من الدرجة الثالثة. مثل هذا الوضع لا يتمخض إلا عن مواطنين يائسين، دون أي إحساس بالكرامة والانتماء.

لم يفاجأ قط بحقيقة كون أكثرية مختطفي الطائرات في الحادي عشر من أيلول مواطنين سعوديين. وما أكثر ما كان يحذرنا وينذرنا بما كان يمكن أن يحدث على امتداد العقود الأربعة الماضية. آخر كتبه كان باقة مقالات عن العراق. كان شديد الاحتقار لصدام حسين وقد كتب عن الحاجة إلى اعتماد الديمقراطية الاجتماعية على امتداد العالم العربي، غير أن الحرب والاحتلال أثارا حفيظته. نَجْلُه ياسر الذي التقيته في الولايات المتحدة بعد أشهر قليلة حدثني عن أن عملية إعادة استعمار العراق كانت قد أعادت إشعال نار ثوروية والده العجوز وهو أمر واضح في مقالاته الأخيرة. كان الوضع الجديد قد اضطره إلى إزاحة كتابته الروائية جانباً وشحذ قلمه سلاحاً ضد كل من الحكام الدكتاتوريين المحليين من جهة وتجار الحروب الإمبرياليين من جهة ثانية وعلى حد سواء.

سنفتقد عبد الرحمن الروائي في المقام الأول. فقد كان راوية قصص بلا نظير، أغنى ثقافة العالم العربي بمجمله. كان عبد الرحمن مثقفاً قوياً مستقل التفكير رفض الركوع أمام الأمير أو العقيد. شكل عمله ومثاله مصدر إلهام لكتاب أكثر شباباً، من الذكور والإناث، على امتداد المغرب والمشرق مما يجعلني شبه متأكد من أننا سنرى أشباهاً له من جديد.

نكتب الرواية من جديد

الياس خوري

بعد موته تذكرت أنني لم أسأله ذلك السؤال البديهي: لماذا كتب الرواية نفسها مرتين؟ وحين طرحت عليه السؤال كان زمن الأجوبة قد انتهى.

مات عبد الرحمن منيف تاركاً لنا نحن القراء مهمة البحث عن الجواب. وحين نقترب من الجواب نكتشف أنه أكثر صعوبة من السؤال نفسه، وأنه علينا أن نعيد كتابة الرواية مرات لا تحصى، من أجل أن تتوقف السجون وقمعها ورعبها عن أن تكون الموضوع الأكثر إلحاحاً على الضمير العربي.

تجربة عبد الرحمن منيف تمتد على مساحة روائية شاسعة، وتحدها أعمال كبرى: «ثنائية السجون»، «خماسية مدن الملح»، و«ثلاثية أرض السواد». افتتحتها «الأشجار واغتيال مرزوق»، ثم عبرت الجسر ورسمت مع جبرا إبراهيم جبرا عالماً بلا خرائط، قبل أن تتعدد في سير وكتابات نقدية ورسوم. لا يمكن اختصار هذه التجربة في أحد محاورها، فهي من الغنى والعمق بحيث تغري القارئ بالانخراط بل والضياع في عوالمها. كأنها رحلة داخل أرجاء المشرق العربي، من جزيرة العرب إلى العراق ومن الأردن إلى سوريا. كأن منيف هو

الكاتب العربي الذي أخذه منفاه إلى اكتشاف أوجاع هذا المشرق العربي فكتبها ورسمها شخصيات ومواقف، تعيد كتابة التاريخ من مناطقه الهامشية والمعتمة.

والعتمة العربية هي عتمة السجون. ففي التزاوج العجيب بين النظامين الانقلابي والأوتوقراطي، وبين الملكية والجمهورية التي صنعتها العسكريتاريا، تحول السجن في بلاد العرب إلى العلامة الأولى على أزمة السلطة ومعاناة المجتمع في آن واحد.

السلطة لا تملك سوى شرعية القمع العاري، بعدما فقد الانقلاب شرعيته وتلوث بالعجز والفساد والهزيمة.

والمجتمع لا يعاني من القمع وحده، بل أيضاً من عدم القدرة على بلورة بديل ديمقراطي ينقذه من قبضة وحشية أودت به وقادته إلى ما يشبه الهلاك.

بين الأزمة والمعاناة نشأ فن أدبي جديد حاول الاقتراب من العوالم الداخلية للسجون، وكتب استعارة كبرى عن واقع المجتمعات العربية. نعرف أن الأدب تحرر من فرضية الأغراض التي سادت طويلاً في النقد العربي الكلاسيكي، وحاول كسر ثنائية المدح-الهجاء التي بنى عليها النقاد القدماء أساس نظريتهم النقدية، من أجل الوصول إلى آفاق بلا حدود، تحتل فيها الأنا الفردية دورها المحوري في اكتشاف مداخل جديدة للتجربة الأدبية.

غير أن رواية السجون في الأدب العربي المعاصر، قد تكون الاستثناء الذي يؤكد القاعدة.

الموضوع أو الغرض، يحتل في هذا الأدب موقعاً كبيراً، ويأخذه عبر أقلام من مصر والجزيرة العربية وسوريا ولبنان وفلسطين والمغرب، إلى مناطق جديدة، يتحول فيها السجن إلى كناية أو حكاية

رمزية تقترب من الحياة العربية، وتكتشف الحكايات المطمورة تحت التعذيب والأنين والغياب.

لم يكتف منيف بحكاية رجب في رواية «شرق المتوسط»، بل ذهب إلى عادل وطالع في رواية «الآن.. هنا» من أجل أن يؤكد ضرورة كتابة الحكاية.

بين الحكاية وضرورة كتابتها يقع الصمت العربي الذي حول الحضور غياباً، والتجربة هباء.

وعى منيف، منذ قطيعته مع تجربته السياسية في حزب البعث، أن مهمة الكاتب أن يكتب. كان يكتب كأنه في سباق مع الكلمات. ويكتشف أسلوبه/أساليبه في سياق الكتابة. يعود إلى التاريخ أو يبحث في أرشيف الذاكرة الشفوية، أو يلتقط ذبذبات الكلام، من أجل أن يصل إلى تخوم ما لم يكتب. هذا هو جوهر القلق المنيفي الذي وضعه في طليعة مرحلة جديدة في الأدب العربي المعاصر. إنها مرحلة الانتقال من الموقف إلى الحالة، ومن القضية إلى الإنسان. في الحالة يتبلور الموقف، وفي الانسان تتجسد القضية، ولا سبيل إلى هاتين الغايتين إلا عبر الكتابة.

افتتاح تاريخ الجزيرة العربية روائياً ليس أقل أهمية من كتابة تاريخ السجون، والبحث في الخيبة المرزوقية، ليس سوى جزء من التفتيش عن لغة مطابقة أو ملائمة بحسب ابن خلدون.

إن وضع منيف في سياق الرواية العربية المعاصرة، لا يضيء لنا تجربة هذا الروائي الكبير فحسب، بل يسمح أيضاً بفتح باب النقاش حول الصمت الذي حاولت الرواية اختراقه، من أجل الوصول إلى بناء مرآة الروح العربية التي تشظت وتناثرت، ولم يبق لها من ملجأ سوى اللغة.

أريد أن أتوقف أمام ثلاث مسائل:

1 ـ إذا وضعنا ثنائية السجون في سياقها نكتشف أنها تأتي استكمالاً لأعمال روائية افتتحتها رواية «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم. تجريبية إبراهيم التي بنيت على محور العجز عن الكتابة، وفي داخل صيغة أنا الفرد التي تحاول ترميم ذاتها من خلال لغة سردية متقشفة، تتخذ بعداً آخر في روايتي منيف. الكتابة لا تزال همّاً مركزياً، والسجن صار استعارة للمجتمع، لكن منيف يتوغل في التسجيل، ويبني واقعيته الرومانسية من خلال علاقة حب بأمه، في الرواية الأولى. أما في الرواية الثانية فنذهب إلى واقعية عارية، يجسدها انتقال السجن بأسره إلى مستشفى «كارلوف» في براغ، حيث يمتزج مرض المجتمع بمرض شخصيات الرواية، وتصير الكتابة وسيلة للحوار مع الذات ومع التاريخ.

2 ـ يمكن قراءة الجزء الأول من خماسية «مدن الملح» بوصفه اقتراباً من مناخات الواقعية السحرية، غير أن الرواية سرعان ما تطيح بالتوقعات، وتذهب إلى واقعية تأريخية، تحكمها ضرورة كتابة ما لم وربما ما لن يكتب. متعب الهذال بطل الرواية الأسطوري يغيب في نهاية الجزء الأول من الرواية، وهو يشبه في ذلك المؤلف الذي يتعمد الغياب. يغيب المؤلف والبطل، كي تتحول الرواية متواليات تسجل التاريخ وتكشف عاره الكبير.

3 ـ قد تكون ثلاثية «أرض السواد» رواية تاريخية بالمعنى الكلاسيكي، لكننا نكتشف أن النسيج الروائي البغدادي الذي صنعه منيف، يقود إلى مغامرة الدخول في اكتشاف آليات السلطة، والتآمر العثماني المملوكي، وحكم العسكريتاريا التقليدية، الذي صار نموذجاً سارت عليه العسكريتاريا الحديثة.

الثابت في المحاور الروائية الثلاثة هو شبح السجن وآليات القمع وأوجاع الإنسان.

بالكتابة، أي بتحويل الكلمات مسامير للذاكرة وحوافز للوعي، افتتحت كتابة منيف الأفق، وأخذتنا إلى جحيم العرب، ومآسي المقهورين الذين حولتهم الآلة القمعية أشباحاً.

كيف ينطق الأشباح؟ ومتى يتكلم الموتى؟

هذا هو سؤال عبد الرحمن منيف. خاض في الأشكال والأساليب، سافر إلى المدن والأرياف، عبر الصحراء، وعاد وعلى أوراقه ندوب السجن، والأمل في أن تكون الكتابة مدخلاً إلى فتح أبواب الجحيم.

همس حكاياته بخفر.

لكن كلماته تدق الأبواب وتدعونا إلى كتابة الرواية من جديد كي نقفل أبواب السجون وننصرف إلى صناعة الحياة.

ضد الزمن المتسرب

لويس ميغيل كانيادا[*]

طوال قرون متواصلة غفت الصحراء العربية، وران عليها صمت ثقيل. وحتى لو جاء ذكرها يكون صدى لمعلقات شعراء الجاهلية، ولنفرٍ قليل من الشعراء الذين جاؤوا بعدهم. وما عدا ذلك فهي غائبة، منسية، نظراً للسكون الذي يملأ أرجاءها. حتى القوافل التي كانت أجراس جمالها تتردد بقوة في الأزمنة القديمة، حاملة التوابل والحرير من مكان إلى آخر في هذا العالم، عبر الصحراء، توقفت رحلات تلك القوافل بعد أن تغيّرت الطُرق، أو تباعدت الرحلات، بحيث لم تعد تُسمع الأصوات إلاّ نادراً! ظلّت الأمور كذلك إلى مطلع القرن العشرين...[1]

(*) مستشرق أسباني، ومترجم لعدة روايات عربية من مدرسة طليطلة للترجمة.

(1) أخِذ هذا النص من كتاب عبد الرحمن منيف «ذاكرة للمستقبل»، بيروت: المركز الثقافي العربي والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص. 183. وكان قد ظهر أصلاً في مقدمة طبعة دار الهلال لرواية «مدن الملح»، الجزء الأوّل، عام 1998.

وفي الجزء الأخير من القرن العشرين جاء نشر «مدن الملح» ليكسر بصخب ذلك الصمت الثقيل كسراً مدوياً. فتأكد مجدداً أن الرواية جاءت لتشغل مكان الشعر، ديوان العرب التقليدي. فالرواية العربية، التي تزعمها عبد الرحمن منيف واستمات في الدفاع عنها، ظاهرة تبلورت في مرحلة متقدمة من القرن العشرين لتعبّر عن رغبة المجتمع العربي وثقافته في ركوب قطار الحداثة.

إنّ منيف أحد روادها الأكثر التزاماً والأوفر إنتاجاً بعد نجيب محفوظ. كما أنه يحظى بمتابعة شريحة واسعة من القراء العرب لا ينازعه عليها أي من الروائيين العرب الآخرين. ولقد فاز في عام 1998 بجائزة القاهرة كأحسن روائي عربي معاصر، بالإضافة إلى حصوله على جائزة السلطان عويس وهي بمثابة نوبل الأدب العربي. عُرف منيف بمشاعر إنسانية عميقة وطاقة واستقلالية قلما تجد مثيلاً لها، وبكونه راوئياً مخلصاً للحقيقة. تتكون مؤلفاته - بعضها ما زال ممنوعاً في بعض الدول العربية - من تسعة بحوث وخمس عشرة رواية لم تصل القارئ الإسباني إلا ثلاث منها وهي: «سيرة مدينة»، «شرق المتوسط» والجزء الأول من «مدن الملح».

ولد منيف من أم بغدادية وأب يتاجر بالقوافل في المنطقة الوسطى للجزيرة العربية، وكانت ولادته في سنة 1933 في العاصمة الأردنية بعد شهور قليلة من إعطاء الملك ابن سعود رخصة للولايات المتحدة للقيام بأولى عمليات التنقيب عن النفط في السعودية. وقد قال إنه ورث عن أبيه الفقر الذي ترك بصمته عليه إلى الأبد، وحبه للسفر[2] وربما طريقة خاصة للتواصل مع الطبيعة. إني أذكره وهو يتنزه في مدينة طليطلة

(2) انظر: Abdelrahman Munif: "Clashing with society at gut level". *Banipal*, october, 1998, pp. 9-13.

الإسبانية ذات ليلة صيفية فما أزال أخاله أمامي وقد أزاح غليونه الذي لا يفارقه عن شفتيه وإذا به يشمخ أنفه إلى السماء المكتظة بالنجوم قائلا: «ستمطر غداً». وفي الغد، وبخلاف كل التوقعات الأنوائية، امتلأت السماء بالغيوم ونزل المطر بأنشودته. كان يومها قد جاء إلى إسبانيا للاجتماع بالمترجمين الأوروبيين السبعة العاملين على نقل كتابه «سيرة مدينة» إلى اللغات الأوروبية، وهي الرواية التي يحكي فيها بدقة عن سنوات طفولته ومراهقته[3].

حين بلغ التاسعة عشرة من عمره، انتقل إلى بغداد لدراسة القانون وسرعان ما انضم إلى حزب البعث ذي التوجه العروبي، وهو على يقين بأن المقاومة القومية يمكن أن تؤدي إلى تحقيق عالمه المثالي المتسم بالعدالة والتجديد لصالح الشعب العربي. لكنه طرِد من العراق بعد وقت قصير بسبب مناهضته لاتفاقية حلف بغداد التي يود النظام إبرامها، وفي سنة 1957 نال إجازته في القاهرة، ثم حصل في السنة التالية على منحة لدراسة اقتصاديات النفط في جامعة بلغراد حيث نال شهادة دكتوراه سنة 1961. بعدها عاد إلى العالم العربي، ليعمل في بيروت

بعد أن عين عضواً في القيادة القومية لحزب البعث لفترة تقارب السنتين. وحين وصل حزب البعث إلى السلطة في العراق وسوريا في آن واحد في ربيع 1963، أبدى منيف موقفاً انتقادياً من وحشية الانقلاب العراقي، فمنعته الحكومة الجديدة من دخول البلد في لحظة كان الرجل في أمسّ الحاجة إليه، إذ إن انشقاقه وتمرده على النظام السعودي أديا بالأخير، قبل أشهر قليلة من المنع العراقي، إلى حرمانه من الجنسية السعودية بتهمة الخيانة الكبرى. ونتيجة لذلك، عاش منذ

(3) ترجمها إلى الإسبانية لويس ميغيل كانيادا وماريا لوث كومندادور *Memoria de una ciudad*. Madrid. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo، 1996. طبعة ثانية، 2003. وترجِمت أيضاً إلى اللغة الكاتالونية.

1963 وحتى وفاته سنة 2004 بلا وطن، متنقلاً برفقة أهله وعائلته وبأوراق الهوية المتعددة من بلد إلى بلد: الجزائر، فرنسا، اليمن، سوريا. . . أما تظلماته لدى المنظمات الإنسانية الدولية فقد باءت بالفشل إذ إنها لم تجد من يرد عليها. فتحول هكذا إلى رجل منفي، شخص ينظر إليه بنوع من الريبة والتوجس، وذلك من دون أي مبرر.

وعمل بين سنتي 1964 و1973 في وزارة النفط في سوريا، غير أن فكره المستقل ومبادئه المتأصلة ومواقفه النقدية الثائرة وإلحاحه على دمقرطة الحزب، جعلته يتخلى عن عضويته في حزب البعث سنة 1962. نشر في بيروت سنة 1972 دراسة موثقة حول مستقبل صناعة النفط تناول فيها تاريخ الدخول الأمريكي إلى السعودية والخليج، وكذلك تحليل هذه الصناعة في العراق، وهي الدراسة التي تعد البذرة الأولى لـ«مدن الملح».

وحين ضاق ذرعاً بالسياسة وهو الرجل الحزبي المثقل بالخيبة والإحباط من النشاط السياسي، اقتحم منيف عالم الأدب وعمره يناهز الأربعين. وسرعان ما تبين له أن الرواية - سواء عكست الواقع أم لا- سلاح قادر على تغيير العالم، والعالم العربي بالتحديد. ومن المهمات الأدبية التي حققها ببراعة، محو الحدود التي تفصل الخيال عن الواقع، ليتداخلا ويتمازجا بسهولة. إنّ كتابته، إذ ألقينا عليها نظرة استشرافية، هي تأمل في لحظات معينة من التاريخ العربي وإعادة قراءتها بمنظور الشعوب المقهورة وإعادة كتابة الصيرورة التاريخية. وتكفي لنا قراءة سريعة لرواياته لنرصد المواضيع التي حفزته ودفعته للعمل السياسي والإبداعي: حرية الفرد ودور المثقف كما في «الأشجار واغتيال مرزوق»، 1973؛ السجون وسجناء الرأي في «شرق المتوسط»، 1975، وفي «الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى»، 1991؛ الصحراء في «النهايات»، 1977؛ النفط والسيطرة عليه في «سباق المسافات

الطويلة»، 1978؛ النكسة في «عالم بلا خرائط» التي كتبها مع جبرا إبراهيم جبرا، 1981؛ الفساد وارتشاء الأنظمة الدكتاتورية والإخلال بالتوازن بين الإنسان والطبيعة في «مدن الملح»، 1984-1989؛ والاستعمار الغربي للشرق في ثلاثية «أرض السواد»، 1999. وأول ما نستخلصه من هذه القراءة السريعة هو أن مواضيع رواياته ليست غريبة عن القارئ العربي، إذ لا تنقل له واقعاً شاذاً بالنسبة للمجتمعات العربية أو ظروفاً قاسية ولت دون رجعة: من هذا المنطلق فإن كتابته تقف في الجهة المعاكسة للغرائبية. أما النظرة المتفحصة النافذة فإنها تكشف لنا عن التزام اجتماعي، يسري في جميع كتاباته، مع المجتمع العربي، المسلم منه والمسيحي والملحد.

وبعد صدور «شرق المتوسط»[4] سنة 1975، الرواية المخصصة للسجون التي كرست شهرته في عالم الإبداع والرواية، عاد إلى العراق للعمل في مكتب الشؤون الاقتصادية لمجلس قيادة الثورة كخبير نفطي حتى عام 1981. كانت تلك الحقبة زاخرة بالتطورات التحديثية المكثفة بالنسبة للبلد، أما منيف فإنه ترأس مجلة النفط والتنمية التي صدرت عن وزارة الإعلام وكان لها صدى مهم في تلك الفترة.

غادر منيف العراق إلى المنفى سنة 1981 لمعارضته للحرب على إيران. في ذلك الحين أقنعه صديقه الكاتب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا بترك العمل السياسي والتفرغ للأدب. وبعد التجربة التي خاضها معه بكتابة رواية مشتركة ومرافقته وتعلمه من أديب من حجمه، وبفضل اعتراف النقد بأعماله السابقة، شعر منيف باستعداده للقيام بذلك التحول الكبير. وهكذا، وبعد مرحلة غنية بالعطاء في باريس (1981-

---

(4) ترجمها إلى الإسبانية لويس ميغيل كانيادا *Al este del Mediterráneo*. Madrid. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo، 1996.

1987) التي ظهرت فيها مدن الملح غادر هو وأهله فرنسا على مضض، واستقروا في دمشق، وبقي هناك حتى وافاه الأجل في 24 يناير 2004.

* * *

إذا كانت الرواية منذ الستينيات في اعتقاد منيف هي السلاح الوحيد القادر على تغيير العالم، فإن خماسية «مدن الملح» كانت الرصاصة الخاصة لمنيف البدوي. فقد اختمرت لديه فكرتها سنة 1981 كما أوردنا، حين أرغم على مغادرة العراق. ومع عودته إلى أوروبا، هذه المرة إلى باريس، خصص سنواته الثماني التالية لتأليف الرواية التي صارت أطول رواية في الأدب العربي الحديث. وبالرغم من أن فكرتها الأولية كانت رواية من ثلاثة أجزاء، إلا أنها تحولت إلى خماسية نشرت بين 1984 و1989. وقد تناولت صفحاتها الألفان والخمسمائة إمارة هذيب الوهمية (وهي مجاز عن المملكة العربية السعودية) منذ نشأتها سنة 1891 إلى 1975: قرن من الزمان تقريبا انتقلت فيه الحضارة البدوية إلى العصر الصناعي مدفوعاً باكتشاف النفط.

يشير عنوانها إلى الصفات البائدة لمدن محكوم عليها بالذوبان، كما حدث في مدن كثيرة برزت في الولايات المتحدة أثناء حمى الذهب. وبالفعل، وكما صرح بذلك الكاتب في إحدى المقابلات[5]، فإن مشروع الرواية خطر بباله لأول مرة خلال زيارة قام بها لإحدى تلك المدن الأمريكية التي ظهرت قرب المناجم. مدن الملح مدن اصطناعية، تبرز بين ليلة وضحاها، منتفخة مثل بالونات على وشك الانفجار والاضمحلال في لحظة؛ مدن لا استقرار لها، مثل الملح تماماً، تلك المادة الأساسية لضمان الحياة الطبيعية والقادرة أيضاً على إتلاف البيئة إن زيد منها.

---

(5) انظر: Kadhim Jihad: *Le roman arabe (1834-2004)*. Paris: Éditions Sindbad/Actes Sud, 2006, p. 328.

في «مدن الملح» يحول منيف واحة سعودية إلى مرآة تعكس صورة سكانها. الرواية في مجموعها صورة دقيقة ومتأنية للمجتمع البدوي، واستعارة تكشف ثورة المجتمع والاقتصاد والسياسة التي تبعت ظهور النفط، وزعزعة التوازن بين الإنسان والطبيعة. فالصدام بين الدول العربية الغنية والفقيرة وتواطؤ بريطانيا العظمى والولايات المتحدة لضمان نفوذهم في المنطقة. فالطبيعة وإيقاع الحياة البدوية آخذان في التلاشي وكذلك الأخلاق وكرامة أهلها وأساليبهم للحفاظ على الماضي وتراثه. أما من يضطلع بدور البطولة فقبيلة تبرز من وراء قبائل أخرى تفرض عنوة عليها جميعاً سلطة فاسدة ومنافقة خاضعة للاستعمار البريطاني أولاً ثم للولايات المتحدة ثانياً. وقد كان هذا في رأي إدوارد سعيد «العمل الخيالي الوحيد الذي حاول إبراز مدى تأثير النفط والأمريكيين وحكم الأقلية المحلية السياسية في دولة خليجية»[6].

يقدم الجزء الأول تحت عنوان «التيه» مشهداً محايداً للتحولات الاجتماعية طوال عقدين من الزمان. أما الثاني، تحت عنوان «الأخدود» - ربما في إشارة إلى أصحاب الأخدود في القرآن، سورة البروج - فيحكي عن حفر آبار النفط حتى يتحول الوادي إلى أخدود، والصحراء إلى مدينة يحكمها قانون الربح الشخصي. بينما يحكي الثالث تحت عنوان «تقاسيم الليل والنهار» عبر تقنية الفلاش باك كيف تحولت قبيلة محلية إلى عائلة حاكمة بعد عدد من المؤامرات دبرها البريطانيون. والجزء الرابع، «المنبت»، فهي رواية على الطريقة الكلاسيكية بطلها الملك الجديد الذي أزاله أخوه عن الحكم مستغلاً سفره إلى ألمانيا أثناء شهر العسل برفقة زوجته القاصرة. الرواية تسفيه

---

(6) Abdelrahman Munif: *Cities of Salt. Trans. Peter Terroux*. New York: Vintage Books, 1987.

لفاجعة أسرة شديدة الثراء والنفوذ والفاقدة للوعي الاجتماعي والخاضعة لأهواء الإنجليز. ويصف الجزء الخامس والأخير، «بادية الظلمات»، الخليج العربي كوادٍ للظلام والظلمات، وملكه كألعوبة في يد الإنجليز ذوي الخبرة في النفط والاقتصاد والقمع البوليسي.

بعد هذه النظرة العابرة لمدن الملح، نعود إلى الجزء الأول[7]. تمتد أحداث الرواية بين 1936 و1953 وهي وإن بدت متخيلة إلا أنها صورة فعلية لأعمال التنقيب التي جرت في عين الدار في الثلاثينيات وأول اكتشاف للنفط في الظهران في بداية الخمسينيات. ولكي نضع أنفسنا في تلك اللحظة التاريخية، علينا أن نتذكر أنه في 1933 منح الملك عبد العزيز أول رخصة نفطية للشركة التي ستعرف لاحقاً على الصعيد العالمي بأرامكو. تم استخراج النفط من الآبار الأولى سنة 1938 وتم مد أنابيب الظهران سنة 1950. وفي 1953 وهي السنة التي اكتشف فيها النفط في الظهران، توفي الملك عبد العزيز وخلفه ابنه سعود ليخلعه أخوه فيصل[8] سنة 1958.

عنوان الجزء الأول «التيه»، هو عبارة قابلة لعدة قراءات،

---

(7) ترجمت الأجزاء الثلاثة الأولى لمدن الملح إلى الإنجليزية ونشرت أيضاً في الولايات المتحدة حيث لاقت نجاحاً كبيراً (1991-1993). في سنة 2003 ترجمت إلى الألمانية. وكانت الرواية موضوعاً لأطروحتين على الأقل لنيل الدكتوراه: Eric Gauthier: *Individu et société dans la littérature romanesque du Moyen Orient l'Arabie Saoudite à travers Mudun al-milh, de Abd al-Rahman Munif*. Aix-Marseille, I, 1993. Amina Khalifa Thiban: *Transformation and Modernity in the Desert Tribal Saga: Cities of Salt*. PhD thesis. University of London, 2004.

(8) انظر المقال الرائع لصبري حافظ: "An Arabian Master"، *New Left Review*، عدد 37، يناير - فبراير 2006، صفحة 39-66.

فبالإضافة إلى فكرة العيش المتسكع والشعور بالضياع، فهو كذلك ما يفقد دون ترك أثر، ما يتلف وما لا يمكن استرجاعه. أما عن المحتوى، ففي قلب الصحراء القاسي والمعادي يبرز وادي العيون، وهو واحة سكنتها أجيال تخطو حيواتهم كما في القديم، بالإيقاع الذي تفرضه الطبيعة. ففي اليوم الذي اكتشفت إحدى الشركات الأمريكية النفط تحت ترابها، انتقل أهلها فجأة إلى القرن العشرين: صخب الآلات الحفارة والبلدوزيرات يكسر الصمت، ويتحول البدو إلى عمال تحت أوامر الأجانب، السيارة تستبدل الجمال، وتستبدل الأعراف بقانون الربح المادي، وتحل الشوارع ومباني الزجاج والإسمنت محل كثبان الرمال والخيام. فقط رجل اسمه متعب الهذال، بطل من القديم، يقاوم ويجسد عبر أبنائه أمل المستقبل.

منذ السطور الأولى، تكتسي الرواية طابعاً حنينياً، فقدان الفردوس، الموصوف وكأنه مكان غير أرضي، أو الذي يتسع على الأقل ليوتوبيا العيش مع ما هو إلهي. ينساب المتن بلغة عربية فصيحة وإن تكلم الشخوص بلهجة عربية تجمع بين طرق تعبير لعدة لهجات. يستعمل الكاتب لغة متوسطة تبتعد عن لغة النخبة والمثقفين، وعن لغة الأكاديميين والقواميس. حتى في هذا الأمر، قيل إن منيف كان ديموقراطياً[9].

تقفز الحكاية إلى الأمام وإلى الوراء في الزمان، كحكايات الرواة العرب السالفين، بإهمال شكلي للزمن السردي، مع استطرادات طويلة وصياغات مختلفة لنفس الحدث. لا يتعلق الأمر في الحقيقة بحكاية وحيدة، ولكن بتسلسل حكايات وقصص كثيفة تتخللها جمل مقتضبة

(9) Faisal Darraj: "Munif and the novel of resistance". *Banipal*. October, 1998, p. 14.

تنم عن الحكمة، وأسئلة كثيرة موجهة للقارئ، وفيض من الصور الشعرية.

ثمة عنصران اثنان يتفاعلان كبطلين للعمل: من جهة واحدة، الصحراء، وهي تمثل الضياع والفراغ؛ ومن جهة ثانية، النفط الذي يندفع الوقعُ الجديد من آباره. وثمة أيضاً عملان يقودان المؤلف نحو مدن الملح. أولاً، تظهر صورة الصحراء في النهايات 1977، وهي أحد السرديات الأكثر حداثة والأكثر أهمية في الأدب العربي المعاصر، لطابعها الغنائي وتجريبيتها وثرائها بالحكايات القصيرة وأسلوبها المتخلص من الطابع الشخصي، ولكن المحتملة والمقنعة جداً. بطل هذه الرواية الصياد المتوحد بصحبة كلبه الذي يمثل البدوي المجبول على احترام الطبيعة والعارف لحدود استغلالها. ثانياً، الغزو الأمريكي للنفط، ليس في السعودية بل في إيران، يظهر في رواية سباق المسافات الطويلة (1978). تذكرنا هذه الرواية بأن النفط - المادة المحايدة في الأصل - ليس له فقط القدرة على رسم الخارطة الجيوسياسية الجديدة للمنطقة، بل وعلى تحديد حاضر ومستقبل الشرق، بل حتى تحديد نظرة الآخر للعرب.

قد يبدو لبعض القراء أن إيقاعها بطيء في بعض الأحيان، كما كانت الحياة بطيئة قبل اكتشاف النفط؛ وقد يبدو أنه يطيل كثيرا في وصف الطبيعة، ولكن علينا ألا ننسى أنه حتى بالنسبة للقارئ العربي، فإنه يتحدث عن بيئة مجهولة، لم يشهدها ولم ينقلها إلا كتّاب عرب قلائل. لذلك كانت هذه الرواية بالنسبة لكثير من النقاد أوّل نظرة تلقى على الصحراء. لم يقم منيف بتصوير محض للواقع، فمهما ارتبط فضاء السرد بواقع جغرافي أو إنساني، فإن كل جملة وكل صورة في النص تدعو القارئ إلى تجاوز حدود الخيال. فهذه الرواية لا تواجه التاريخ كواقع فعلي، ولكن تخترع سطوراً موازية تساعد على فهمه.

مدن الملح تجعل من ماضي البدو عالماً مثالياً وتكسوه بهالة من الرومانسية والحنين إلى عالم منظم، كما تومئ إلى أن الفساد وضياع الأخلاق تأتيان من اكتشاف النفط ومن الحداثة. ومن بين المقاربات الكثيرة الممكنة، يمكن قراءة هذه الرواية على أنها وصف لعالم خيالي متماسك، ولكن أيضاً - وفقا للالتزام السياسي للكاتب - كمرافعة لصالح الحرية والعدالة، وضد ما سماه منيف في إحدى المناسبات شرور العالم العربي الثلاثة: النفط والإسلام السياسي والدكتاتوريات[10].

لنتذكر في نهاية المطاف، أن عبد الرحمن منيف مزيج بين المؤرخ الذي يروي والكاتب الذي يبدع. إنه يجسد، كفيكتور هوغو وأليخو كاربنتر، المثقف الملتزم والكاتب كفرد مدني ووعي أخلاقي، الكاتب المقتنع بأننا لا نعيش في عصر الأنبياء، بل في عصر الإنسان ذي الحقوق والواجبات. إنه يوافق تماماً، كبذلة محاكة على القياس، تعريف غونتر غراس للكاتب[11]: «إنه الشخص الذي يكتب مازجا الحبر بالريق ضد الزمن المتسرب...».

---

(10) "Crisis in the Arab World". *Al Jadid*, no. 45, 2004. *Apud*, Sabry Hafez: "An Arabian...", *op. cit.*, p. 60.

(11) غونتر غراس: «خطاب نيل جائزة نوبل للأدب 1999» *El País*, 08-12-99.

شمولية روائي عربي

محمد دكروب

■ ماذا نعني بهذا العنوان (شمولية روائي عربي)..؟ وكيف تتجلّى هذه الشمولية، وفي أي مجال؟

يبدو أن هذه الصفة، بالنسبة لعبد الرحمن منيف، تتأتّى من عدة مصادر ومجالات، حياتية وإبداعية، فلا تنحصر في مجالٍ واحد، بل تكاد تشمل مختلف مجالات الإبداع وفضاءاته، والجوانب العديدة من أماكن العيش، والعمل، أي: النشاط العملي، وظيفياً وسياسياً، ومجابهة.

[فقد وُلِدَ عبد الرحمن منيف في عمان/ الأردن. والده من نجد في السعودية، كان يعمل تاجر قوافل بين السعودية والأردن والشام وفلسطين والعراق. والدته عراقية (ولوالده عدّة زوجات في عدّة بلدان عربية). درس عبد الرحمن منيف في عمان، وانتسب إلى كلية الحقوق في بغداد، ولكنه أُبعد عن العراق بعد توقيع «حلف بغداد». واصل الدراسة في جامعة القاهرة. سافر إلى يوغوسلافيا حيث تخصّص في اقتصادات النفط. عمل زمناً في الشركة السورية للنفط بدمشق، ثم عمل في الصحافة في بيروت، لعدة سنوات، غادر إلى العراق، ثم

غادر العراق. . وهامَ في بلدان مختلفة ـ. . وهو يقيم الآن في دمشق، ولكنه يقسم أوقات تواجده بين دمشق وعمان وبيروت. . .].

. . . والـمسألة أن تنقلاته هذه، في أنحاء الوطن العربي، لـم تكن تقتصر على مواصلة الدراسة ومواصلة العيش. بل كان عبد الرحمن منيف يخوض في عمق الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية والحزبية والسياسية للبلد حيث يعيش، يخوض الصراعات السياسية والـمعارك، أو يتفاعل ـ إبداعياً ـ مع الصراعات الاجتماعية - السياسية والـمعارك. . . ويصير واحداً من أبناء هذا البلد، ومن القسم الفاعل والنشيط ثقافياً وفكرياً أو حتى سياسياً، يساهم في التحوّلات أو يكون شاهداً رائياً فيها يتفاعل إبداعياً معها، في الفكر وفي الرواية على السواء.

في بعض هذه البلدان، انشغل منيف بالنشاط السياسي الحزبي، وفي البعض الآخر شغل هذه الوظيفة أو تلك، وبالأخص في مجاله التخصّصي، اقتصادات النفط، إنتاجاً وتوزيعاً وتسويقاً.

وفي كل الحالات كان مخزونه الحياتي يتنامى ويتنوّع. . وكان يتشرّب، بعينيه ووعيه وحساسيته وأعصابه، اصطخاب الحياة والصراعات الاجتماعية السياسية في مختلف البلدان العربية، ويتعرّف أدقَّ تفاصيل الحياة، التي تهب كل مجتمع من هذه الـمجتمعات خصوصيّته ونكهته وطابعه الـمحلّي الذي يشكّل جزءاً عضوياً، متفاعلاً، من الحياة العربية العامة.

. . . كل هذا، قبل أن يتخذ عبد الرحمن منيف خياره الحاسم والأهم في حياته، إبداعياً، وسياسياً أيضاً، وهو: اقتحام عالـم الكتابة الروائية.

ترك العمل السياسي اليومي.. ولكنه لم يترك أبداً اهتماماته السياسية، في الموقف المعلن (دفاعاً عن الحرية والتقدم) وفي الأعمال الروائية التي هي، إبداعياً وفنّياً، سياسية بامتياز، وفنّية بامتياز، معاً.

مخزونه الحياتي أساساً، والثقافي السياسي تالياً، سمح له بالخروج من دائرة الذات إلى الآفاق الشاسعة ـ معرفياً ومكانياً ـ للموضوعات التي عمل على أن يتملّك المعرفة بها معرفة تاريخية ووثائقية.. وانفتحت أمامه ـ روائياً ـ الفضاءات والأمكنة حتى لتشمل العالم العربي، أو تكاد:

.. من «الأشجار واغتيال مرزوق» التي تسجّل بدايات دخوله الروائي إلى تصوير عوامل القمع العربي، خارج السجن وداخله.. إلى «شرق المتوسط» التي تُدخلنا عالم الظلمات والتعذيب: السجن السياسي العربي.. إلى ملحمته «مدن الملح» التي تدخل بنا عالم التحوّلات والاقتلاع، إثر اكتشاف النفط في الصحراء العربية ـ «احتشاد الفضاء الصحراوي هذا بالآلات العملاقة والبواخر وأماكن السكن الجديدة، وأجهزة التجسّس، وبدايات القمع، وبناء السجن الأول.. هذه التحوّلات التي ليست تقتصر على منطقة «وادي العيون» بل تتجاوز مفاعيلها الوادي لتنتشر وتتفشّى على امتداد الصحراء، وعبر المدن الجديدة الهشّة ـ مدن الملح ـ وتصل مفاعيلها التدميرية ومغرياتها إلى مختلف المدن العربية العريقة..».. مروراً برواياته المتعدد الأماكن والموضوعات والفضاءات، وصولاً إلى ثلاثية «أرض السواد» حيث يرجع الراوي إلى فترة صاخبة من فترات عراق القرن التاسع عشر: مدن العراق، أراضيه وأنهاره وناسه والصراعات الدامية، والقمع، وتصاعد الآمال وانهيارها..

المخزون الغني المتنوّع، من اصطخاب الحياة العربية، تحوّلاتها

وتنويعاتها وتنوّعاتها، سواء التي عاشها عبد الرحمن منيف أو التي تملّكها، معرفياً ووثائقياً، صارت أساساً في تكوين عالمه الروائي الذي اكتسب واقعه الشمولي، من هذا المدى الشاسع أفقياً، والمدى الواسع والعميق مجتمعياً وتاريخياً، وأمكنة متعدّدة شديدة التنوّع وشديدة الخصوصية، لكل مكان نكهته ومناخه، في المعالم المكانية وفي حياة البشر، وعادات الناس، واللغة.

ورغم هذه الخصوصية التي تتخذها الأمكنة داخل فضاءات الرواية، قليلاً ما ترى ـ في روايات منيف ـ أسماء أمكنة محددة في بلدان عربية معروفة.. ولعل من أسباب عدم تحديد اسم المكان، في هذه الرواية أو تلك، من روايات منيف، هو تشابه ما يجري في مختلف الأمكنة العربية، من حالات تخلّف وحالات مجابهة وشيوع السجن السياسي، على امتداد عالمنا العربي، الآمن!.. ويرى منيف أن المكان ليس جغرافيته المعيّنة وأسماء معالمه المعروفة، بل المكان هو: خصوصية ما يجري فيه.. هو: روح المكان، نكهته ومناخاته التي تميّزه عن غيره وتوصله بغيره.. بعض الروائيين يولي اهتماماً كبير بجغرافية الأسماء والمساحات والمشهديات العامة والمعروفة.. في حين لا يرى عبد الرحمن منيف ضرورةً لها، في العديد من رواياته.

* * *

وتتجلّى شمولية هذا الروائي العربي في أنه ـ إلى كتابة الرواية ـ مارس العديد من فنون الكتابة وأنواعها.. وهي فنون تتصل بنسبٍ ما إلى الرواية أو القص أو السرد.. وحتى في كتابته البحثية يميل عبد الرحمن منيف إلى ما يشبه السرد، أو القص، في البحث.. وهذه ـ في رأيي ـ إحدى فضائل التوجّه الديمقراطي إلى القارئ العربي، الأمر الذي ينتج عنه: كتابة فنية/ بحثية تتوجّه إلى جمهور واسع من

القُراء العرب ـ تحديداً ـ دون أن تبتعد عن متطلبات القارئ «النخبوي» الآخر:

فمن مقالات في الفنون التشكيلية.. إلى اهتمامه بوضع عدد من المقالات عن عدد من الأدباء والفنانين تقع بين السيرة والبحث.. إلى كتابه الجميل عن الفنان السوري «مروان قصاب باشي في رحلة الحياة والفن».. إلى بداية مشروعه الفريد، عربياً، في كتابة سِيرَ المدن والتي بدأها بسيرة مدينة عمان في الأربعينات، وسيتبعها بكتاب عن دمشق، الناس والمعالم والروح.. إلى مقالاته في شؤون السياسة والديمقراطية والكفاح.. إلى أبحاثه وأحاديثه عن أنواع الرواية العربية وآفاقها..

.. وإلماحه، في بعض هذه المقالات، إلى... الرواية العربية المنشودة.

فكيف يرى منيف الرواية العربية المنشودة، في البنى والأساليب؟..

الأبحاث الأساس، في تصوّره للرواية العربية المنشودة، أجراها منيف في رواياته نفسها.. ثم أفصح عن ملامح من مشروعه في كتابه الذي يمكن اعتباره بيانه الروائي الأول: «الكاتب والمنفى/ هموم وآفاق الرواية العربية».

توغّل منيف في محاولاته ـ ويواصل المحاولة: أن يكتب رواية عربية لعصرنا.. رواية لها خصوصيتها.. لها طابع كونها رواية عربية.. رواية لا تقلّد أساليب الآخرين، ولا آخر الصرعات!..

فهل مخزون القص العربي القديم يقدّم اسهامه الكبير (البعض يقول: الأساس!) في جعل روايتنا العربية لها خصوصيتها ـ هويّتها ـ العربية؟

ـ ليس بالضرورة. . فمخزون القص العربي واحد من المصادر الممكنة. . المهم: صدْقُ اللحظة الراهنة. . يمكن استلهام هذا المخزون وأساليبه، شرط الإضافة الحديثة إليه، بما يتوافق مع ما وصل إليه المزاج العربي الراهن، والمنجزات الفنية العالمية. . المهم أن تكون صادقاً في التعبير عن رؤاك وعن تجربتك الذاتية أنت، أساساً. . أن تتعامل مع هذا المخزون، ومع المنجزات العالمية، كما مع الواقع الراهن للناس وللمعرفة وللفن. . أي: أن لا تقع في تقليد مخزون القص العربي، ولا في التقليد ـ المستحيل ـ للمنجزات الفنية العالمية.

إن تقليد الحداثة ليس حداثة أو معاصرة، بل هو ـ ببساطة ـ مجرّد تقليد، تماماً كما تقليد الماضي والبقاء فيه.

ولعل للأساليب القانون نفسه:

يرى منيف، ضرورة التفاعل مع، والاستفادة من، أساليب القص القديمة والحديثة على السواء. . من تجارب مبدعينا وتجارب الآخرين. . «. . وبمقدار ما هو مطلوب أن نحاول الاستفادة من الإنجازات التي تمّ الوصول إليها ـ عالمياً ـ فإننا مدعوون بنفس المقدار إلى أن نكتشف أسلوبنا الخاص وشخصيتنا المميّزة، وأن نعبّر عن ذلك بما يستجيب لأعمق ما في النفس العربية وليس من أجل إرضاء الآخر وإقناعه. . . كما أن عملية البحث والتجريب من أجل خلق شخصية متميّزة ودالّة للرواية العربية هو ذاته عملية تأكيد للشخصية العربية بشكل عام».

في واحدٍ من أحاديث منيف يتكلم عن نوعين من الأنهار: النهر الصديق، (وهو الذي يفيض وقت حاجة الزرع إلى مياهه، ـ كما «النيل» ـ حاملاً الطمي والخصب). . والنهر الشرس (الذي يفيض وقت

نضوج الزرع، فتُفسد المياه الكاسحة الكثير من المزروعات ـ كما «دجلة» و «الفرات» ـ في معظم الأحيان).

ولعلّي أرى أن روايات منيف ـ كما هو نفسه ـ تنتسب إلى النهر الصديق (أو الصديق/النهر).. فنهر الروايات هذا، إذْ يفيض ـ نوعاً وكمّاً واحتشاد فضاءات ـ لا يحمل في فيضانه سوى الطمي والخصب والبشارة بحياة جديدة للمجتمع، وفي الروايات.

سُئل منيف يوماً: ألا يشكّل انصرافك عن العمل السياسي اليومي، إلى الكتابة الروائية نوعاً من.. الهروب؟

ـ بل هو استمرار للمجابهة، بشكل آخر.

.. وقد يكون هو الأبقى.

عبد الرحمن منيف وأنا: قصة حب أدبية

ناصر الرباط(*)

كان لقائي الأول بأدب عبد الرحمن منيف عام 1973. كنت يومها أخطو خطواتي الأولى من المراهقة الخجولة والميالة إلى الانطواء إلى اليفاعة المتعطشة للصداقة، وللمغامرة، وللحب الرومانسي. وشاهدت في واجهة مكتبة الزهراء التي كنت معتاداً أن أشتري منها روايات القرن التاسع عشر الروسية في دمشق «قصة حب مجوسية»، معروضة مع كتب أخرى لاتمت للحب أو للرومانسية بصلة. أغراني العنوان فدخلت واشتريت الكتاب مع أني لم أكن أعرف من هو عبد الرحمن منيف. ولكني كنت مغرماً بقصص الحب ومنجذباً أيضاً إلى كل ما هو مغاير فكرياً لما لقنته في محيطي الدمشقي المحافظ. وكنت مهتماً بشكل خاص بالديانات الأخرى الغريبة، غير التي ندعوها بالسماوية، كالمجوسية التي يكفي لأن يذكر الواحد اسمها لكي يشعر بأنه يتحدى حالة التقى المصطنعة التي تعود مجتمعنا أن يواجه بها الفلسفات التي لا تتوافق مع مسلماته وغيبياته. وفهمت من العنوان وحده أن الكاتب لا

(*) أستاذ الآغا خان لتاريخ العمارة الاسلامية، معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (M.I.T.)

بد وأنه يشاركني العاطفتين والرغبتين. وفتحت الكتاب لأجد مطبوعاً على غلافيه من الداخل مأثورات عن عدة شخصيات خيالية مجوسية عارفة ومجربة عن الحب والنساء والوصال والفراق والسعادة: مفاهيم كانت قد بدأت تغزو تفكيري وعواطفي، وإن كانت ما زالت بعد مبهمة ومن دون أي أثر حقيقي على حياتي الفعلية في مجتمع منغلق على نفسه وراضٍ عن هذا الانغلاق، بل وربما معجب به ومتباه.

التهمت القصة التهاماً في جلسة واحدة وأحببتها، وهمت بلودميلا كما ظننت أن الكاتب هام بها من خلال بطله، الذي ظننته أناه العليا. وتخيلت عبد الرحمن منيف شاباً عربياً، عراقياً ربما، يكتب برقة وشفافية عن تجربته الغرامية الحقيقية كطالب في بلد شيوعي في الماضي القريب. وتخيلته يتذكر ما قد أصبح ماضياً لن تتاح له العودة إليه بعد عودته، ولو أني اكتشفت في ما بعد كيف يمكن للحرفة الأدبية أن تكون صادقة على الرغم من كونها متخيلة أو موضوعة. وأصبح «قصة حب مجوسية» واحداً من كتبي المفضلة، استعدت قراءته مرات في السنين القليلة اللاحقة. وأهديته لصبايا أعجبن بهن وأملت أن توصل القصة لهن ما كنت عاجزاً عن التعبير عنه مباشرة وبهذا القدر من الرهافة والحزن. وساعدني الكتاب على التملص من مواقف عدة استحضرت فيها آراء العجوز المجوسي المجرب وقرأت فيها ما أسعفني في لحظات تردد أو تملص من وعد لا أطيقه أو ارتباط كنت منه هارب. ولم أتوقف عن الاستيحاء من الكتاب وأرائه حتى أعطتني صبية همت بها صورة منسوخة من الرواية قدَرَت، وقد أحَقت في تقديرها، أني سوف أتفاعل معها وأفهم عبرها إشارات وإيحاءات لم ترد أن توصلها إليّ مباشرة بسبب من اندفاعي في هيامي بها. وظننت أني فهمت فاستجبت واقتربت وأحببت ثم صدمت وتقهقرت وانسحبت، وانقلب السحر على الساحر، وتوقفت عن إهداء كتب الغرام بعمومها.

مع ذلك بقيت صورة عبد الرحمن منيف في ذهني متقدة، فهو على ما يبدو قد عاش تجربة حب مختلفة، كنت أتحرق بشدة لأن أمر بها، وأتاح لي كتابه فرصة الإحساس بها قبل أن تتاح لي الفرصة لكي أعيشها واقعاً. ولكني مع ذلك كنت لا أزال أجهل من هو عبد الرحمن منيف ومن أين هو وماذا يفعل في الحياة وما هي انتماءاته وآراؤه ونشاطاته. ومرت سنين سافرت خلالها إلى الولايات المتحدة وأقمت فيها وابتعدت عن أجواء الرواية العربية، في ما عدا وقفات طويلة في مكتبات الأبحاث في الجامعتين الكبيرتين اللتين ارتبطت بهما، أمر على رفوف كتبهما العربية المترحة بالكتب وانتقي منها بين الحين والآخر رواية تعيدني إلى بيئتي القديمة وأحلام الصبا وآماله، أو نضالات الشباب وتطلعاته العفوية إلى مستقبل أفضل وعدل اجتماعي أرحب. لفت نظري عنوان رواية يوماً في مكتبة هارفرد، «مدن الملح». ولما تطلعت إلى اسم الكاتب طالعني الاسم المألوف الذي لم ألقه مرة منذ سنين، «عبد الرحمن منيف»، كاتبي المتيم والمسكون بوجع هيامه. استعرت الكتاب الذي فهمت من غلافه أنه جزء أول من سلسلة لم تكتمل بعد. وقرأته بكامله في غرفتي في الطابق الرابع والعشرين من سكن الطلبة «تانغ هول» خلال نهاية أسبوع جليدي كان الخروج فيه صعباً. هنا أيضاً أعجبت بكتابة عبد الرحمن منيف، وإن يكن لأسباب جد مختلفة عن إعجابي اليافع الأول، وأقرب لتفتح عيناي على الواقع العربي المزري الذي كنا وما زلنا نعيشه، والذي كانت أصداؤه تصلني مضخمة في الولايات المتحدة في تلك الفترة القذرة من نهاية حرب لبنان والغزو الإسرائيلي إلى الحرب العراقية-الإيرانية وإلى تشديد الأنظمة العربية الثوروية سابقاً قبضتها على كل أشكال المعارضة وإقصاؤها بل وأحياناً إزالتها لكل المعارضين وإلى صعود الفكر الغيبي والسلفي ربما كرد فعل لطغيان الأنظمة العسكرية وربما أيضاً لخلل

جسيم في مشروع النهضة العربية برمته، وربما ثالثاً لتدخل قوى خارجية ذات مصالح في الوطن العربي، وربما لهذه الأسباب كلها مجتمعة.

وقد وجدت في «مدن الملح» مرادفاً لكتب عربية أخرى كنت قد قرأتها سابقاً مثل كتب وليد الحجار الثلاثة عن حياة العرب في أوروبا الستينات من القرن العشرين وكتاب سليم اللوزي عن المهاجرين العرب الأثرياء في أوروبا في سبعينيات ذلك القرن المنصرم أيضاً، كتب تحاول أن تشرح عبر الرواية وبعض الخيال مآل المال البترودولاري العربي المتدفق على قلة قليلة من أثرياء العرب والمحيطين بهم بعدما عجزت السياسات العربية والمنظرين العرب عن الاستفادة اجتماعياً واستراتيجياً من هذا المال. ولكن منيف تجاوز سابقيه من الكتاب العرب روائياً ونقدياً في الجزءين الأولين من «مدن الملح» عندما حاول الإجابة عن «اللماذا» التي سرعان ماتتبادر إلى الذهن بعدما يقرأ المرء عن «كيف» يهدر المال العربي وتتحطم حيوات منفقيه والدائرين في فلكهم في انفاق عبثي، مستهتر وغبي. عبد الرحمن منيف، الذي أدار قصته بحنكة سياسية يحسد عليها ـ لابل قد حسد عليها وهوجم بسببها ـ وضع يده على الجرح، بل ونكأه وأدار إصبعه داخله لعل المجروح يصرخ ويكون الوعي بالجرح بداية محاولة تنظيفه وإبرائه. وقد نجح منيف إلى حد كبير في تحليل الظاهرة وخلفياتها السياسية والجيوبوليتيكية، خصوصاً بعد أن أضاف للجزءين الأولين ثلاثة أجزاء أخرى أكملت القصة، لدرجة أن زميلاً لي باحث يساري في جامعة أمريكية مرموقة، بوب ڤيتاليس، استخدم «مدن الملح» كمدخل إلى تحليل سياسات المملكة العربية السعودية وعائلتها الحاكمة في كتاب أكاديمي رصين لاقى الكثير من الاستحسان في الأوساط المختصة.

هكذا اكتشفت عبد الرحمن منيف آخر: روائي مدقق وحساس وناقد محترف وبتار ذو نفس تاريخي طويل. وبدأت أعرف عنه بعض

الأشياء من خلال بعض ما كتب عنه ومن خلال أراء بعض الزملاء العرب الذين كانوا يدرسون الأدب العربي المعاصر في الولايات المتحدة. في هذه الأثناء انتقلت إلى القاهرة لكي أقيم فيها لسنة دراسية أحضر فيها أطروحتي للدكتوراه عن قلعتها. واستعدت في تلك السنة نهمي لقراءة الروايات العربية وقرأت كل ما وجدته لثلاثة كتاب عرب كبار: منيف وجمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم، وتشبعت من كتابتهم وتلاحمت مع بعضها. ثم قدر لي أن أقابل الكتاب الثلاثة وأن أتعرف عليهم بل وأن أعتبر نفسي صديقاً لهم جميعاً. ولكن علاقتي بمنيف كانت الأكثر نفاذاً واستمراراً وتأثيراً، وليعذرني القارئ إذا ما خلطت في ما يلي بين ما هو شخصي في هذه العلاقة وما هو انطباعي عن منيف كواحد من أهم روائيي العربية المعاصرين بالمعنى الأشمل للكلمة وعلم من أعلام الفكر والأدب العربي ومنافح شرس عن حقوق أبناء الأمة العربية في الداخل والخارج والذي ركز كتابته في السنوات الأخيرة على سبر مواضيع الحرية والديمقراطية واحترام الرأي، وهي كلها مواضيع رأى هو أن إهدارها في العالم العربي واحد من أهم أسباب نكباته السياسية والاجتماعية والاقتصادية بل وحتى الوجودية المتتالية. وهو قد نسج من حبه للمدن التي انتمى إليها، بغداد وعمان خصوصاً ودمشق وبيروت تالياً، قصصاً طوالاً حملت في نصوصها ذكريات عما مضى ونفحات من الأمل في ما قد ينهض من الداخل استجابة لتحديات العصر والتاريخ.

وقد جاء تعارفي على عبد الرحمن منيف وزوجته وأولاده عن طريق صديق عزيز في سورية له منصب كبير وقلب أكبر، سألني يوماً: هل تريد أن تتعرف على عبد الرحمن منيف بعدما سمعني أتحدث بلهفة وانفعال عن خماسية «مدن الملح». فقلت أجل وأيما أجل. واتصل الصديق بعائلة منيف وذهبنا لزيارتهم في حي المزة في دمشق. استقبلتنا

الأسرة كأصدقاء قدامى، وسرعان ما نمت بيننا ألفة ومودة دفعتني وزوجتي لأن نتصل ببيت منيف في كل زيارة لدمشق وأن نخصص أمسية للقائهم طوال السنوات العشر التي عرفناهم فيها وعبد الرحمن حي، وبعد وفاته وحتى اليوم.

لم يكن لدي أدنى تصور عن شكل عبد الرحمن منيف عندما قابلته للمرة الأولى، فأنا وإن كنت قد قرأت جل رواياته لم أشاهد له صورة. وقد أخبرني صديقي عن أصول منيف العراقية والأردنية والسعودية وزوجته السورية (أي أنه كان جامعة عربية مجتمعة في شخصه) ولكنه لم يصفه. لم تأت صورة منيف مخيبة لأي من تصوراتي عنه في الحقبتين الأدبيتين اللتين شدتاني إليه: حقبة العشق والحب ولودميلا، وحقبة مدن الملح وخلفيتها النقدية السياسية وعمق غوصها في تفاصيل الحياة النجدية بما فيها من صدى البادية وهدير حافرات النفط وأنين الأرض من وقع المتكالبين على ثرائها والعابثين بحرمتها. فعبد الرحمن رجل متوسط القامة شديد السمرة داكنها، نحيف نسبياً ومعروق يشعر المرء أن تحت جلده عضل متوتر ورثه عن أجداد جابوا الصحراء على الأقدام وتحملوا الجوع والعطش والسهر والقيظ الشديد والسير الطويل والمضني. ومع أن حركته بطيئة ومتهادية نسبياً إلا أن فيها قوة كامنة يشعر بها المرء من مصافحته ومن وقفته. ولكن أكثر ما كان يميز عبد الرحمن منيف هو عينيه المتوثبتين في محجريهما واستدارة صدغيه حولهما بزاوية قائمة تقريباً مما جعل تحديقه مركزاً بشكل مضاعف لنفاذ نظرته وتربيع محيط عينيه. ويأتي بعد ذلك صوته العميق والمتأني الذي كان يستعمله ببراعة لتوكيد رأيه من دون أن يرفع من طبقته: بل على العكس كان يخيل إلي أنه كان يخفض حدة صوته طبقة عندما كان بحاجة للتأكيد على نقطة ما في نقاش. ولو أني لم أره غاضباً حقيقة يوماً وبالتالي لا يمكنني الحكم

على صوته عندها، ولكن يخيل إلي أن كلامه سيكون غير مسموع البتة عندما يكون في قمة غضبه. أما عندما يكون في حديث ودي أو نقاش يستمتع به فصوته هادئ وواضح.

كان حديث عبد الرحمن منيف فعلاً ممتعاً وشيقاً. فثقافته الواسعة وانتماؤه القومي الجلي الذي لم يتزعزع وباعه الطويل في السياسة ولغته السلسة والجميلة تشدك كلها لتستمع إليه بكل جوارحك. وهو، على الرغم من انزعاجه الشديد مما آل إليه الوضع في العالم العربي في سنوات حياته العشر الأخيرة، لم يخب أمله أبداً في صلابة أمته العربية، أو على أقل تقدير في إمكانية ثقافتها من النهوض بل وحتى التوثب بين الثقافات العالمية. وهو، على الرغم من أنه في بعض كتاباته كان منظراً سياسياً أكثر منه روائياً خيالياً، كان قد طلق السياسة فعلياً منذ ثمانينات القرن العشرين واتخذ الكتابة ديدناً وأداة للتعبير والمساهمة في النهضة الاجتماعية والثقافية التي كان متفائلاً بإمكانية أنسنتها بتطعيمها بالمبادئ الإنسانية التحررية كالحرية والعدالة والمساواة، التي توازن بعدي حياتنا الرئيسيين، المادي والمثالي. في الحقيقة كان عبد الرحمن منيف مثالاً أخلاقياً من الطراز الأول طبق ما آمن به وما دعى إليه في حياته وتصرفاته وآرائه عن نفسه وعن غيره. هذه المبادئ الحياتية التي عاشها أضحت أكثر من ضرورية في عالم اليوم متسارع النبض ومتغيره، والذي يحتاج أكثر من أي وقت مضى للتأكيد على أطر أخلاقية ومعنوية ترفد تسارعه وتغيره بروافد إنسانية الأصل والطابع والانطباع. ولعلي لا أبالغ بالقول إن كل من قرأ عبد الرحمن منيف لا بد وأنه استشف هذه النزعة الإنسانية في سرده وفي تحليله بل وحتى في اختياره لمواضيع رواياته وكتاباته السياسية. وكل من عاشره لا بد وأنه أخذ عنه بعضاً من هذه النزعة وخاصة أولاده الأربعة عزة وليلى وياسر وهاني.

أما أنا فقد تعلمت الكثير من عبد الرحمن منيف على الرغم من قصر مدة معرفتي به وتباعد لقاءاتنا. تعلمت منه التروي في إطلاق الأحكام مع الثبات على المبدأ. وتعلمت منه الكتابة السهلة الممتنعة، التي وإن بدت رقراقة وعفوية فهي مشغولة بإتقان وبعد تفكير جهيد وإعمال نظر ومراجعة متأنية. ورمت أن أتعلم منه النقاش الهادئ والموزون والمقنع، ولكني ما زلت في نقاشاتي بحاجة لصقل الأولى وتقديم الأخيرة بروية ومحبة لمحدثي أو محاججي. ولكن أكثر ما أثر فيَّ هو التوازن الواضح في حياة منيف بين خصوصياته وعمومياته، بين حرفته ككاتب ودوره كزوج لسيدة قديرة، سعاد قوادري، حفظت ذكراه بأقوى مما تستطيعه مؤسسة أدبية كاملة، وأب لأربعة نجوم ابتدأ كل منها يتلألأ في سمائه الخاصة وإن كان تأثير والدهم عليهم واضح وجلي.

وتعلمت منه أيضاً شيئاً مهماً ينبع من صميم مهنتي واختصاصي: الانتباه إلى لغة النقد الفني وإعطائها حقها من الجمال الذي تحاول هي تقديمه وتحليله. فعبد الرحمن منيف كان ذواقة للفن التشكيلي المعاصر، العربي خصوصاً. وهو قد كتب كتابين عن فنانين عربيين عملاقين أحبهما وأحب فنهما واقتنى منهما: مروان قصاب باشي وجبر علوان. وهو وإن لم يكن ناقداً للفن التشكيلي فقد كان ساحراً بالكلمات، ينتقي منها ما يتناغم فعلاً مع جو اللوحة التشكيلي مما يكمل تأثير هذه اللوحة البصري والتشكيلي ويضيف إليه بعداً لغوياً افتقدته اللغة العربية في غالبية ما كتب فيها عن الفن المعاصر بمفردات ومفاهيم مترجمة لها أحياناً وقع غريب على الأذن العربية وتأثير غير مستحب على الذائقة الأدبية العربية المعاصرة. وهو بذلك في هذين العملين غير المختصين قد نجح بإغناء اللغة العربية بمفردات أدبية جذلى ومناسبة للتعبير عن الفن التشكيلي المعاصر مما لا بد وأن يرفع

من سوية اللغة والصياغة في النقد الفني العربي المعاصر، إضافة إلى أنه فعلاً قد قدم لقراء العربية فنانين من الطراز الأول أضافت كلماته لابداع ريشتيهما فضاءات تأملية رحبة من دون أن تبتزهما أو تسرق من وهجهما.

ولكني كقارئ لعبد الرحمن منيف تعلمت من كتابته، وأظن أن الكثيرين غيري تعلموا مثلي، الأهمية القصوى للمثابرة على النقد في عصرنا المعولم والشرس هذا الذي طغت فيه أفكار تختزل الإنسان إما إلى وجود غيبي وتطهري متصعد لا علاقة له بحياة واقعية أو بتطور عقلاني، أو آلة تنتج وتستهلك وتعيش من دون أن تتذمر أو تفكر أو تنتقد. فقد مثل منيف وثلة من الأدباء العرب غيره مات معظم أفرادها أو تشردوا في أرجاء المعمورة، مثل ادوارد سعيد وأدونيس ونجيب سرور وصلاح عبد الصبور ومحمد شكري، فترة صعود الوعي بالظلم الاجتماعي وضرورة مقاومته إلى قمة اهتمامات المفكرين العرب القوميين الملتزمين الذين وإن انتموا في أصولهم الفكرية وانتماءاتهم العقائدية إلى الحركات السياسية القومية فهم لم يتوانوا عن نقدها عندما أفرزت أنظمتها طغياناً وهدراً لحقوق الانسان على طول العالم العربي وعرضه. بل واستطاع المتميزون منهم من أمثال منيف تجاوز الإطار القومي الذي نشأوا ضمنه وكرسوا له سني شبابهم ونضالهم في فكرهم وفي نقدهم لكي ينطلقوا في الفضاء الانساني الرحب، دفاعاً عن حقوق كل المستضعفين في الأرض من دون أن يتخلوا عن انتمائهم أو يكفروا به مع أنه أصبح عبئاً معيشياً صعباً وإرثاً تاريخياً ممجوجاً. ولعل في مثل منيف وجيله نماذج تحتذى لإغناء الفكر والثقافة المعاصرين بقومية إنسانية ذات نظرة عالمية، ولمقاومة طغيان الثنائية المتضادة والمسيطرة اليوم: إما قومية أو عرقية أو دينية شوفينية متعصبة لا تعترف بحق أقلية أو فكر مخالف، أو عولمية كاسحة تديرها قوة عظمى لا تعترف بحق

أحد في رفض طغيانها العسكري والاقتصادي والثقافي. وهذان الضدان اليوم في خضم صراع تراجيدي، تجرى غالبية أحداثه على أرض الوطن العربي وتدمر بعنفها وطيشها ما بقي قائماً في هذا الوطن العربي من مقومات الحياة المدنية. ولعل أوقع حفظ لذكرى منيف ورفاقه هو في مقارعة هذا الشرخ المعرفي العميق الذي يواجهه العالم الذي أحبوه والذي قضوا حياتهم في صياغة توجهه ثم في نقده وفي العمل على إبقاء جذوة المشروع الانساني التحرري الذي نظّروا له وعملوا لأجله مشتعلة.

مقدمة «سباق المسافات الطويلة» للطبعة الروسية

دروس الذاكرة

د. إيغور تيموفييف

خلال فترة العقدين أو الثلاثة الأخيرة تغيرت ملامح العديد من عواصم الشرق الأوسط تغيراً عظيماً. وقد احتفظت غالبيتها بسمات - الشرق - العامة: أحياء تزدحم ببيوت الطين المربعة، وأزقة ضيقة غير مرصوفة، وأسواق مسقوفة شبه معتمة، ومنائر مشرئبة نحو سماء زرقاء متلفعة بغلالة رمادية. بيد أن كل ما كان يعتبر قلب المدينة توارى الآن إلى المقام الثاني، وانزوى في الأطراف، وانتقل المركز إلى مواقع ارتفعت فيها بسرعة مذهلة ناطحات سحاب بلورية يتجمع من حولها عالم العصر الصناعي الجديد بإسفلته الأسود الهش وأنوار الإعلانات الزاهية فوق واجهات المخازن الراقية، وحشود السيارات المترفة أمام الفنادق الضخمة التي لا بد أن يكون عميدها «هيلتون» أو «شيراتون».

ولكن ما إن يتوغل المرء في واحد من الشوارع الجانبية ويقطع بضع مئات من الخطوات مبتعداً عن «نعيم الأميركوندشن» حتى يطالعه مشهد آخر تماماً: أسيجة واطئة من الآجر، مشبكة أو غير مشبكة، ومساحات خضر غطتها الطحالب والنفايات، بيوت قديمة ذات شناشيل خشب، فنادق من طابقين أو ثلاثة متصدعة الجدران عليها لافتات

يحدس القارئ بصعوبة أنها كانت تحمل تسميات مثل «كونتننتال» و«فيكتوريا» و«بريستول» و«كريستيان» أو «ليفربول».

نسمات باردة تهب من البهو شبه المعتم حيث موظف الاستقبال العجوز يداري تثاؤبه. . . ولكن لا تتعجلوا في إطلاق الأحكام: فهذا العالم الذي يبدو الآن في سبات، كان إلى أمد غير بعيد نسبياً موقعاً كتب فيه تاريخ الأمبراطورية البريطانية الاستعمارية، وهناك أيضاً رسمت معالم ملحمة الشرق الأوسط الدموية التي ما برحت مستمرة حتى اليوم، ووضعت حبكة شيطانية للدسائس والتناقضات التي تكتنفها، ولا ينبغي أن ننسى أيضاً أن مثل هذه الأحياء القاتمة في العديد من عواصم الشرق الأوسط التي كان الأسد البريطاني يروم الهيمنة عليها إلى أبد الآبدين، شهدت بعد الحرب العالمية الثانية «بيعة» سياسية جديدة: فإن «سباق المسافات الطويلة» الاستعماري البريطاني اقترب من النهاية، في حين استعد الغريم الأمريكي الطامع في نفط الشرق الأوسط لمواصلة «السباق».

إن رواية عبد الرحمن منيف «سباق المسافات الطويلة » مكرسة لتلك الفترة التاريخية ذات الأهمية البالغة لفهم أحداث اليوم المأساوية والتطاحن الدموي والحروب التي تهز منطقة الشرق الأوسط. وقد سبق للقارئ السوفياتي الاطلاع على أحد أعمال هذا الأديب العربي التقدمي، إذ إن دار «التقدم» أصدرت عام 1980 الترجمة الروسية لروايته «الأشجار واغتيال مرزوق» الصادرة في بيروت عام 1972، والتي جعلت اسم مؤلفها البالغ من العمر 39 عاماً آنذاك، شهيراً في جميع أرجاء العالم العربي.

ولج عبد الرحمن منيف عالم الأدب في وقت متأخر، كان أبانه غالبية أقرانه قد أصبحوا «أعلاماً» لذا فإن الضجة التي أثيرت حوله كانت مفاجئة له، كما أن مشروعه بالكتابة عن القضايا التي تلح عليه

كان هو الآخر مفاجئاً، كما يقول الأديب نفسه. صارت «حرب الأيام الستة» التي وضعت العالم العربي في جهة مواجهة عدد من التساؤلات المحيرة التي يرتهن مصيره بالرد عليها، الحافز المباشر الذي دفع عبد الرحمن منيف إلى الكتابة، وأحدث تغييراً جذرياً في حياته كلها.

لقد حملت الهزيمة العسكرية المثقفين العرب على مراجعة الكثير من المعايير التي بدت راسخة حتى ذلك الحين، وإعادة النظر في أنفسهم وأبناء جلدتهم ودفعتهم إلى إمعان التفكير في أسباب ضعف العالم العربي وعجزه عن مقاومة الهجمة المعادية، ذلك العجز الذي تحول إلى فاجعة في تلك الحقبة. وفي محاولة لمواجهة الحقيقة بشرف، والتخلص من الأوهام الفتاكة وتجميع القوى خلال عملية البحث عن الحقيقة، عمد الكثير من الأدباء العرب في أواخر الستينات وأوائل السبعينات إلى تناول التاريخ، البعيد منه والقريب، في محاولة لاكتشافه مجدداً وفرز المهم من تراكمات الأحداث والأسماء.

يحاول عبد الرحمن منيف في روايته «الأشجار واغتيال مرزوق» تبين أسباب الكارثة القومية، واستقصاء الخلفية الاجتماعية للتخلف الذي ما برح سوطاً يلهب ظهر العالم العربي، وما ينجم عليه من ضعف إزاء الأعداء الخارجيين. ولكن ليس من قبيل الصدفة أبداً أن منصور عبد السلام، وهو مدرس تاريخ، يجد في التعامل مع التاريخ الخالي من الزيف والتدليس الطريق إلى النور، إلى «عودة الروح» التي كتب عنها توفيق الحكيم منذ الثلاثينات ويسجل المؤلف على لسان منصور أنه:

(مترجمة عن الروسية) «التدوين الرسمي للتاريخ هو ركام من البدع التي دبجها ذوو النظارات السميكة. ولكن صورة التاريخ الحقيقية تختلف جذرياً عما ترويه الكتب الرسمية»

وفي مسعاه لرسم «صورة التاريخ الحقيقية» يدرك منصور أن المهم

في التاريخ ليس الترتيب الزمني وسرد الأحداث والوقائع، بل الإنسان بموقفه الاقتحامي الواضح المعالم أخلاقياً إزاء الأحداث. وهكذا يتخطى في نظره المفكر العظيم ابن خلدون، ويتسرب إلى نفسه الشك بهذا العالم الذي كانت أقواله، أحياناً، تناقض أفعاله، وبالتالي تفقد مغزاها الأخلاقي.

إن روح منصور النقدية حد التجريح، وتسرعه في طرح التقييمات المتعلقة بالقومية، وتطرفه في سعيه إلى تجرع كأس الحقيقة حتى الثمالة، ذلك كله يعكس، دون شك، أحاسيس ومخاوف عبد الرحمن منيف ذاته، في محاولته لتفهم المأساة الراهنة عبر ترابطها مع أحداث الماضي.

يطلب بطل « الأشجار. . . » من تلاميذه: «الوصول إلى حقيقة التاريخ وفهم العالم الذي نحيا في كنفه والعصر الذي نعيش فيه. إذا أردتم أن تعرفوا المزيد من التفاصيل فعليكم مواصلة البحث. ولكن لاتبحثوا في الكتب المقررة رسمياً. .».

لا يوجد في الكتب المدرسية شيء عن الأحداث التي يتناولها عبد الرحمن منيف في «سباق المسافات الطويلة». وكما في سائر رواياته، لا يحدد الكاتب زمن هذه الأحداث ومكانها. بل إننا لا نجد بين أبطال «سباق المسافات الطويلة» شخصية تاريخية واحدة، وكل ما يحصل لأبطال الرواية،من ألفه ليائه، هو ثمرة الخيال الفني. ولكن هذا الخيال الفني مقنع وحقيقي إلى حد، بحيث إن خيوطاً كثيرة تنزع إليه من عالم الأحداث الواقعية، حتى أن المقارنات التاريخية تظل تلاحق القارئ، وتغريه بأن يربط أحداث الرواية ببلد معين وزمن محدد.

وينبغي الإقرار سلفاً بأن هذه مهمة متعذرة. ففي «السباق» يظل عبد الرحمن منيف أميناً للمبدأ الذي سار عليه، في تعمده تحاشي التحديد المكاني ورسم صورة عامة للعالم العربي، بل وللشرق

عموماً، في صراعه مع الغرب، أو تحديداً مع الاستعمار البريطاني والإمبريالية الأمريكية، اللذين لعبا، ولا يزالان، دوراً مشؤوماً في مصير شعوب المنطقة.

«من يمتلك الشرق يمتلك العالم». هذه العبارة التي يستهل بها الجزء الأول من الرواية يمكن أن تردف بعبارة أخرى قالها واحد من أشد المتحمسين للتوسع الاستعماري البريطاني اللورد فيشر، الذي أشار قبل الحرب العالمية الأولى إلى أن العالم سيكون ملكاً لمن يستحوذ على النفط. وكان الاستعمار البريطاني قد بدأ بغزو العالم قبل حلول عصر النفط، بأمد طويل، ولكن صلافة العبارة التي أطلقها وزير الحرب البريطاني اللورد كيتشنر من أن «الأخلاق تنتهي بعد قناة السويس» لم تتضح أبعادها كاملة إلا بعد تدفق «الذهب الأسود» من آبار جنوب إيران ووادي الرافدين.

لقد كان المستشرق السوفياتي سيمونيا على حق حينما قال: «إن كل تطور الصناعة النفطية الرأسمالية، من خطواتها الأولى وحتى يومنا الراهن، محفوف بالخداع والقسر والدماء. ويصعب إيجاد حقل آخر من حقول الإنتاج الاجتماعي يرتبط بتطوره مثل هذا العدد الكبير من الانقلابات والنزاعات المحلية والخارجية، الحروب الكبيرة والصغيرة، اغتيالات رؤساء الدول والوزارات، حوادث اختطاف الساسة والمفكرين ورجال الأعمال. وأن الأحداث المعروفة في تاريخ الصناعة النفطية كافية وحدها لتكون مادة لمئات القصص البوليسية وقصص المغامرات. ولكم هناك من الوقائع والمصائر والصراعات التي ما فتئت محاطة بستار من الغموض والكتمان!».

ورغم ذلك يغدو العالم، سنة إثر سنة، على بيّنة من وقائع جديدة حول تاريخ حرب الاحتكارات الرأسمالية في سبيل بسط هيمنتها على منطقة الشرقين الأوسط والأدنى الغنية بالنفط. ومن ضمن ذلك الحرب

السرية التي يتطرق «سباق المسافات الطويلة» إلى خفاياها. واعتمد الكاتب أساساً لروايته تاريخ الصراع بين الاستخبارات البريطانية والأمريكية في بلد نفطي.

«أكسون» الذي شرع يزوّد وزارة الخارجية الأمريكية بمعلومات اضافية حول الأوضاع الداخلية في منطقة الخليج. وكان مكتب الاستخبارات المركزية الأمريكية في العراق قليل العدد ويخطو خطواته الأولى، عاكفاً على تجنيد عملاء محليين ودس «رجاله» في مختلف ميادين الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في البلد.

ويعطى رجل الاستخبارات السابق ايغلاند في كتابة «بيوت من ورق: إخفاقات امريكا في الشرق الأوسط» صورة مفصلة عن نشاطات وكالة الاستخبارات السابق المركزية التي عمل وكلاؤها في الشرق الأوسط كدبلوماسيين أو أساتذة جامعات أو آثاريين، وكذلك تحت غطاء رابطة أصدقاء امريكا في الشرق الأوسط. وتولى رجل الاستخبارات المخضرم ديك كيرين، وهو العميل المقيم في العراق، وضع ملفات عن ضباط في الجيش العراقي لتجنيدهم في ما بعد،وكان يراقب أوساط المعارضة من المثقفين والطلبة.

وقامت بعمل مماثل في العراق الاستخبارات البريطانية التي كانت وراءها الإحتكارات النفطية المتنفذة. ثمة أمور كثيرة تفرّق بين المتنافسَيْن الإمبرياليَّين، غير أن الخوف من تنامي حركة التحرر الوطني ومعاداة الإتحاد السوفياتي كانا القاسم المشترك الذي حفزهما على العمل معاً. فعلى سبيل المثال قام عملاء الاستخبارات البريطانية والأمريكية في مطلع الخمسينات بتفجير قنبلة عند مدخل مكتب الإعلام الأمريكي في بغداد، واتخاذ ذلك ذريعة لإعلان الأحكام العرفية وقمع الحركة الوطنية.

هذه هي الخطوط العامة للأحداث التي تحرك على خلفيتها بطل رواية «سباق المسافات الطويلة» بيتر ماكدونالد. لن نضرب أخماساً بأسداس حول المكان الذي تُجرى فيه أحداث الرواية فهي كما أسلفنا، ترسم صورة كانت سائدة في جملة من بلدان الشرق الأوسط. سنقتصر على الإشارة إلى دقة الأديب في عرض تاريخ أفول وانحسار الإمبراطورية الاستعمارية البريطانية وسخريته اللاذعة، مما يجعل «السباق» في عداد خيرة الأعمال الروائية السياسية العربية خلال السنوات الأخيرة.

لا يوجد في الرواية، بل ولم يكن في الإمكان أن يوجد فيها، أبطال إيجابيون. للوهلة الأولى فقط يبدو للقارىء أنه إزاء شخصية هادئة، ونعني بيتر ماكدونالد الذي شارك في معارك الحرب العالمية الحرب الثانية ثم أصبح موظفاً متواضعاً في بنك بلندن، ولكن طموحه جعله ينتقل إلى العمل في «شركة النفط» حيث يتلقى، على حين غرة أمراً بالسفر إلى الشرق في مهمة رسمية. وماكدونالد الذي تربى على التقاليد الإمبراطورية، يتخيل نفسه وريث أبطال كيبلنغ، من سلالة الرجال السوبر مان، الذين أسبغت عليهم أسطورة لورنس العرب هالة أسطورية. بيد أن ماكدونالد ليس في الواقع سوى بيدق بين أصابع جبابرة العالم الذين يلعبون في الشرق الأوسط اللعبة الفاصلة. ويتضح لنا أن رؤساءه في لندن اتخذوا منه غطاء لعمليات أخرى. أكثر أهمية. ولكن ماكدونالد، وقد يكون هذا من حسن حظه، لم يحس بتفاهة دوره، لذا فإنه يؤديه بهمة كبيرة، وحتى عندما يمنى بهزيمة فادحة يواصل التشدق بعبارات رنانة حول الوفاء للإمبراطورية ومجدها الغابر.

وكما منيت بالفشل الذريع «مهمته» في الشرق، فإن الخيبة أيضاً مآل حبه لشيرين الذي لم يكن حباً في الواقع، وتعاونه مع العملاء المحليين الذين كانوا يتعاونون عملياً مع آخرين، كما باءت بالفشل

«أمانته لواجبه» الذي اتضح أنها مجرد كلمات فارغة بلا معنى. وحتى نزاهة ماكدونالد الشخصية باتت عديمة المغزى في متاهات تصرفاته اللاأخلاقية في جوهرها، والتي قام بها إيماناً بضرورتها لبلوغ «الأهداف السامية». وهذا أمر طبيعي، فلا نزاهة بدون أخلاق، ولا يمكن ترسيخ مبدأ أخلاقي بأساليب غير أخلاقية.

هذه الأساليب بالذات هي «ترسانة» دوائر الاستخبارات البريطانية التي يجسدها رجل الاستخبارات المخضرم راندلي.

ولئن كانت الغشاوة التي لم تنقشع تماماً عن عين ماكدونالد حتى بعد هزيمته الشخصية، فإن المتعاونين معه من أبناء البلد: المخادعة اللعوب شيرين وزوجها الإقطاعي الثري عباس والوصولي الخبيث الجنرال ميرزا وغيرهم، ليسوا بحاجة إلى رؤية الحقيقة لأن الأدوار التي يلعبونها تتلاءم تماماً مع طبعهم وطبيعتهم. فهم جميعاً ينتمون إلى الطغمة العسكرية العميلة المستعدة للتعاون مع القوى الإمبريالية أياً كانت، من أجل تحقيق مآربهم الأنانية وبيع الوطن بالجملة والمفرق. ويجد عبد الرحمن منيف في أمثال هؤلاء الذين فقدوا جذورهم، إن كانت لهم جذور أصلاً، صورة للرجعية العربية التي كانت وما برحت عائقاً في طريق التطور التقدمي وصارت في أيام حزيران 1967 المنحوسة السبب الرئيسي لمأساة العرب القومية.

لقد هزم الإنكليز واضطروا إلى الانسحاب، وحل الأمريكيون محلهم. وكما في الماضي ظل في سدة الحكم أولئك الذين تعاونوا في تلك السنوات العجاف مع أعداء الشعب، وهم مستعدون للمضي في لعب دورهم المخزي حتى النهاية.

هكذا تنتهي الرواية، وهذه الخاتمة لا تعطي تفاؤلاً. ولكن ليس من الإنصاف الانحاء على الكاتب باللائمة لأنه لم يضع

HAPPY END لروايته. فإن «سباق المسافات الطويلة» رواية تعرية، وكما يتضح من تسميتها فإن أحداثها بدأت منذ زمن بعيد ومن المحتمل أن نهايتها ليست قريبة. وأن الوضع المأساوي في الشرق الأوسط، حيث تخوض القوى الوطنية التقدمية اليوم نضالاً باسلاً ضد قوى الإمبريالية والصهيونية والرجعية المحلية لا يسمح بإعطاء تنبؤات متسرعة. ولا يقدم عبد الرحمن منيف مثل هذه التنبؤات رغم أنه يسهم بقسطه في ذلك النضال العادل، بكل سطر يكتبه ويفصح من خلاله عن مأساة الضمير المعذب، عن حبه لشعبه وقلقه على مصيره.

الرواية أداة جميلة للمعرفة والمتعة(*)

فاروق عبد القادر

وعبد الرحمن منيف أيضاً كان صديقي، عرفت أعماله وكتبت عن بعضها قبل أن أراه. التقينا منتصف الثمانينيات، لم تبلغ لقاءاتنا عدد أصابع اليد الواحدة، لكنها كانت كثيفة خصبة، لم نلتق خارج القاهرة، لكن الصداقة توطدت واستقرت عبر التراسل والمتابعة أكدتها ودعمتها الهموم المشتركة والعناء الواحد.

روايته الأولى «الأشجار واغتيال مرزوق» (1994) لم تكن مفاجأة لي وحدي، بل كانت كذلك لجمهور القارئين، كثرت التساؤلات بين المهتمين: مَن هذا الطالع من المجهول ويقدم مثل هذا العمل الأول؟ كانت «الأشجار...» عملاً صلباً ومتماسكاً، خلواً من التزيد والترهل والرغبة ـ الشعورية أو اللاشعورية ـ في قول كل شيء في عمل واحد. وراء كل التفاصيل المختارة بعناية والمبذولة بسخاء تبقى رواية شخصيتين التقتا مصادفة في قطار يقطع أرضاً عربية لا يسميها، مع الحديث ورشفات العرق يتقارب الرجلان ويتبادلان الحديث والطعام والتدخين وخبرات الحياة، وكان فيها الظهور الأول لشخصية المناضل

(*) فاروق عبد القادر، وجوه من الذاكرة.

(اليساري) المثقف، صاحب الماضي المثقل بالسجن والملاحقة والتخفي، وهي شخصية ستتردد في أعمال منيف التالية.

وكان على أصحاب التساؤلات أن ينتظروا كي يعرفوا عنه بعض التفاصيل: الأب من نجد والأم من بغداد، قضى طفولته وصباه في عمّان، ومنها خرج إلى بغداد نهاية الأربعينيات حتى أخرجه نوري السعيد منتصف الخمسينيات، فراح يتابع نضاله السياسي (البعثي)، من أماكن أخرى، في 1958 سافر إلى يوغوسلافيا لمتابعة الدراسة في جامعة بلغراد، ومنها حصل على الدكتوراه في 1961 (كان موضوع رسالته: «اقتصادات النفط ـ الأسعار والأسواق) وعاد ليعمل في صناعة النفط في سوريا، وفي 1973 غادرها إلى بيروت للعمل في الصحافة، وفي 1975 رجع إلى بغداد حيث أصدر مجلة متخصصة هي «النفط والتنمية» وفي 1981 خرج من بغداد ثانية لباريس حيث تفرغ للكتابة، وفي 1986 رجع إلى دمشق التي قرر لها أن تكون منفاه الأخير.

قلت وأعيد: إن شروطاً موضوعية وذاتية التقت لتجعل من عبد الرحمن منيف «المواطن العربي» بامتياز، وأضيف: إنه استطاع ـ ببذل الجهد، والكدح، والعكوف على العمل رغم مشقة الحياة وتغير المنافي ـ أن يجعل من نفسه «الروائي العربي» بامتياز كذلك: بعد «الأشجار. . .» تتابعت الأعمال: «قصة حب مجوسية» (1974)، «شرق المتوسط» (1975)، «حين تركنا الجسر» (1976)، «النهايات» (1977)، «سباق المسافات الطويلة» (1979)، «عالم بلا خرائط» مع جبرا إبراهيم جبرا (1983)، وكان عقد الثمانينيات عو عقد «مدن الملح»: صدر جزءُها الأول «التيه» في 1984 والثاني «الأخدود» في 1985، والثلاثة الباقيات: «تقاسيم الليل والنهار»، و«المنبت» و«بادية الظلمات» في 1989، ثم عاد في 1991 إلى شرق المتوسط ليكتب: «الآن هنا. . . أو شرق المتوسط» مرة أخرى في 1992، وأخيراً احتشد ليقدم عمله

الإبداعي الأخير: «ثلاثية أرض السواد» في 2000.

ولعل أفضل ما يمكن عمله في هذا الحيز هو أن نلقي نظرة ـ عجلة بالضرورة ـ إلى عمليه الكبيرين: «مدن الملح» و«أرض السواد»..

وإنني أعتبر «مدن الملح» درة منيف الفريدة، واحدة من أهم الروايات المكتوبة بالعربية إن لم تكن أهمها على الإطلاق، قاربت صفحاتها الألفين وخمسمائة صفحة، وامتدت في الزمان من السنوات الأولى للقرن العشرين حتى منتصف سبعيناته ـ خل الآن امتداداتها الأكثر عمقاً في المأثور والتراث والممارسات والطقوس ـ وتنقلت أحداثها بين «موران»، (اقرأ: نجد، واقرأ كذلك: الرياض) ووادي العيون وعجرة وهران والحويرة والعوالى. عشرات الأماكن الكبيرة والصغيرة في الجزيرة العربية، وانطلق أبطالها إلى أماكن كثيرة خارجها، إلى دمشق وعمان وبيروت والاسكندرية، إلى بادن ـ بادن وجنيف وباريس ونيويورك وسان فرانسيسكو، وحفلت صفحاتها بقائمة غنية ومنوعة من الشخصيات، بدواً وحضراً، عرباً: شوام ومصريين ولبنانيين، وأجانب: أمريكيين وإنجليز وسويسريين وألمان، ورغم المساحات المتباينة التي تشغلها الشخصيات في هذه البانوراما الهائلة، إلا أنها تتمايز تمايزاً تاماً، فلا تشتبه واحدة بالأخرى.

«المشروع الروائي لمدن الملح يمكن إيجازه في عبارات قليلة: إنه لون من «التأريخ الفني» لظهور النفط في الجزيرة العربية، من ناحية، ثم قيام الدولة وترسيخ قواعدها في هذه المنطقة من العالم من ناحية ثانية. هنا لن يجدينا إذ نصرف النظر عن التزام الروائي بالحقيقة التاريخية المتمثلة في الشخصيات والقوى التي قامت بأهم الأدوار في الحقبة التي يعرض لها. لعل الأمر على العكس تماماً: إن معرفتنا بهذه الحقيقة ستيسّر لنا الدخول إلى عالم «مدن الملح»، وستتيح لنا أن ننظر

إلى الشخصيات الروائية من حيث علاقتها بأصولها الواقعية، وكيف استند الروائي إلى هذه الصلة ثم انطلق يعيد صياغتها وخلق شروط وجودها دون أن يمسخ جوهرها التاريخي أو يزيف دلالاتها. بعبارة أخرى: إن قارئ العمل كله يفيد كثيراً لو وضع في اعتباره أن «السلطنة الهديبية» هي المملكة السعودية، وأن «موران» هي نجد، وهي الرياض، وأن السلطان «خريبط بن مرخان بن هديب» هو الملك عبد العزيز بن عبد الرحمن بن سعود، ومن ثم يصبح السلطان «خزعل» هو سعود، و«فنر» هو فيصل. يتفق هذا من حيث البدايات والنهايات التاريخية المعروفة لكل من الملوك أو السلاطين الثلاثة واتفاقها مع المشروع الروائي: مات الأول بعد حياة طويلة حافلة بالمعارك من أجل إقامة الدولة وتدعيمها، وكذلك إقامة وتدعيم قبيلته الخاصة، فلا فرق كبير بين الاثنين مع مطالع الخمسينيات (1953) وتمّ عزل الثاني ومات في منفاه منتصف الستينيات، واغتيل الثالث على يدي واحد من ذوي قرباه بعد أن انتهت الحرب مع «الدواحس». (اقرأ: اليمن) منتصف السبعينيات (1975).

وهو ـ بحكم أنه من أهل الجزيرة أولاً، ودارس لهذه القضية دراسة علمية متخصصة ثانياً، ولقدرته الفائقة على العكوف على العمل، ثالثاً ـ أقدر روائي عربي على الخوض في هذا «التيه»، (أو «الغوص في مدن الملح»، كما يحب أن يقول!)، أما طموح المشروع فيتمثل في أنه لم يهدف إلى تصوير حاكم باطش وحاشية فاسدة وشعب مقهور فقط، ولم يهدف إلى تقديم «رواية أجيال» تصور اختلاف وجه الحياة في ملامحه الثقافية ـ بالمعنى الواسع للكلمة ـ من جيل لجيل فقط. ولم يهدف إلى ابتعاث صورة قديمة للحياة في تلك البادية المترامية قبل أن تدبّ فوقها آلات القادمين وتخترق أديمها فقط.

كان هدف منيف يشمل هذا كله ويتجاوزه في آن: لا أقل من

صورة الحياة كاملة، بأضوائها وظلالها وظلامها، بأفراحها وأحزانها، ما يدور منها في العلن وما تخفيه أسوار القصور وأقفاص الصدور، بأناة مذهلة يقف الروائي أمام الشخصية حتى تحسبها قد أصبحت همّه الأوحد: يصف خارجها ويكشف داخلها ويثبت فعلها وقولها، وحين يتراجع عنها تكتشف أنها ليست غير تفصيل في جدارية هائلة، لكنه تفصيل يجب أن يكون «بالحفر البارز» كي تتحدد معالمه وتفاصيله.

إنها الأناة المذهلة ذاتها التي نجدها في «أرض السواد»: أرض السواد هو الاسم الذي أطلقه العرب على العراق حين أتموا فتحه في العام 651م قيل لأنهم دخلوه قبيل الغروب، وكانت ظلال آلاف النخيل ترتمي على الأرض، فتكاد كثافة الظلال أن تحيلها إلى لون السواد، وقيل لأنهم ـ وهم أبناء البادية بامتياز ـ أطلقوا هذا الاسم على العراق لخصوبة أرضه التي يرويها نهران كبيران وعديد من الأنهار الصغيرة.

و«أرض السواد» رواية واحدة، تقارب صفحاتها الخمسمائة والألف صفحة، وليس تقسيمها إلى مجلدات ثلاثة إلا لدواعي النشر وحده، فبعد فصل تمهيدي بعنوان «حديث بعض ما جرى» يجمل فيه الروائي الأحداث السابقة على ظهور بطله «داود باشا»، تحمل الفصول المتتالية أرقاماً تنتهي إلى الثالث والثلاثين بعد المائة، والشخصية الرئيسة في العمل كله ـ وعلى هذا التوصيف أكثر من تحفّظ ـ هو والي بغداد الشهير داود باشا (ولد حوالى 1774) وتولّى ولاية بغداد في العام 1817، وهزمته قوات السلطان العثماني محمود الثاني في العام 1830، ومات ـ منفياً مُبعداً ـ في العام 1850) ربما كان الأدق أن نقول إن رواية منيف تتناول العراق خلال السنوات الأولى من ولاية داود. فهي لا تمضي لنهاية تلك الولاية، لكنها تتوقف عند سنة 1821، عندما خرج القنصل البريطاني كلاوديوس جيمس ريتش شبه مطرود من بغداد بعد تصاعد الخلاف بينه وبين الوالي، هي، إذن رواية تاريخية تتناول بعض

سنوات متصلة من القرن التاسع عشر في أرض السواد، ومن ثم فإن التساؤل الأول يكون عن التزام الروائي بالحقائق الموضوعية للفترة التاريخية التي تدور فيها أحداث روايته، وأبادر للقول بأن منيف قد التزم التزاماً صارماً بتلك الحقائق كما تكشف عنها الدراسة المستندة إلى الوثائق والمراجع (وأشير بوجه خاص إلى دراسات المؤرخ المصري الدكتور عبد العزيز نوار عن عراق القرن التاسع عشر).

كان داود يحلم بعراق قوي موحد، مستقل عن النفوذ الأجنبي، سواء من جانب استنبول أو الدول التي يمثلها القناصل الموجودون في بلاده، وكان التموذج الذي يتراءى له في صحوه ومنامه هو محمد علي باشا حاكم مصر (1805 ـ 1848)، لكنه ليس غافلاً عن الاختلافات بين البلدين، يقول لواحد من رفاقه بعض أحلامه: «إذا الله راضي علينا (. . .) راح يتحول العراق إلى جنة. . . ومثل ما سوّى والي مصر راح نسوّي: الجيش، السلاح، المعامل، المدارس، الجوامع» وينبئنا التاريخ أن داود كان مصلحاً كبيراً، وأنه بذل جهوداً هائلة كي يضع أحلامه موضع التنفيذ في مجال الزراعة ثم في رفع مستوى الصناعة، وحقق العراق في عهده قدراً من الازدهار الاقتصادي، ويعدّ داود من رعاة النهضة التي تقوم على نشر الثقافة العربية والتوجه العربي (كان للثقافتين الفارسية والتركية حضور قوي في عراق القرن السابع عشر)، فاهتم بالتعليم وزادت المدارس في عهده زيادة كبيرة، وكانت صلاته قوية بعلماء وأدباء عصره، لهذا كله يعتبر المؤرخون أن ما تمّ في عهد داود من إحياء وتدعيم الثقافة العربية إنما كان التمهيد القوي للنهضة العلمية والأدبية التي عرفها العراق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ولهذا كله أيضاً اختار منيف هذه الصفحة المشرقة من تاريخ العراق ليجلوها «الآن. . هنا» يطيب لي أن أختم هذه الجولة القصيرة

بكلمات قليلة يقولها «الأسطى عواد» صاحب «قهوة الشط» في الكرخ، عاشق الأرض والبشر والمقام العراقي، هاي بغدادنا، مرّ عليها آلاف مؤلفة من الفيضانات والأغراب والظلام، وظلت، وبقيت. أما إذا الواحد قال: هاي آخر الدنيا، وبعدها ماكو شي فهو غلطان.. آي نعم غلطان»!

أسبوعيات غير متزنة.. في ذكرى ناسك «شرقي المتوسط»

د. غسان رفاعي
ـ دمشق ـ

ـ 1 ـ

اجتمعنا أول البارحة في مقهى «اللوتيسيا» في ساحة شارل ميشيل لإحياء ذكرى الصديق والأديب الكبير عبد الرحمن منيف، الذي اختطف من فضائنا، كالتماعة البرق، تاركاً لنا، وفي ظروف مختومة، يأساً دفيناً، وبراعم حلم لم تتفتح، وذكريات مخضبة بالدم، وهشيم آمال، هكذا شاء ـ كأحد أبطاله في «مدن الملح» ـ أن يصفعنا برحيله، ليمتحن قدراتنا على المقاومة، أليس تاريخنا الحديث ـ كما كتب ـ «لسع أسواط وقرقعة كرابيج ووخز دبابيس؟» فطوبى لمن يقضي قبل أوانه، لأنه «يحرم نفسه من طوفان الدموع وبحيرات الدم، ولا نهائية الخرائب، وعجين الدنس».

طالبني الأصدقاء ـ وهم اضمومة من الكتاب العرب من مختلف الملل والنحل ـ بأن أتحدث عن «ناسك شرقي المتوسط» حينما كان مقيماً في باريس، مستغرقاً بصياغة روايته الفذة «مدن الملح» فلم أجد مفراً من التذكير بما كتبته عنه، بعد رحيله.

ـ 2 ـ

شكلنا، في منتصف الثمانينيات، وفي باريس بالتحديد، رباعياً مخملي الملمس، يتستر على عواصف ثلجية من الداخل: عبد الرحمن منيف البدوي الأصيل الذي يخرمش مظاهر الحداثة، «وجورج طرابيشي التائه المبرقع الذي اكتشف مناعة التراث» والباهي محمد المستغرب البتار الذي يرفض ترسبات التخلف» وأنا سائح ثقافي مهووس بإغناء حديقته بكل الورود والأزاهير، كنا نجتمع، دورياً، وبلا موعد، في المقاهي المشرورة في سان جرمان دوبريه أو السان ميشيل، أو في منازلنا المتباعدة، أو في قاعات الندوات والمحاضرات، وكنا نتبادل الآراء حيناً، واللكمات أحياناً، ونتراشق عبارات المجاملة تارة والعتاب القارص تارات، وكان يجمعنا ود بريء أصيل، وتفرقنا مواقف ثقافية، نتعصب لها في البدء، ثم نتغاضى عنها في نهاية المطاف، وكنا حريصين على استعراض ما يطرأ علينا من رضوض ثقافية، وعلى بعثرة ما يترسب فينا من «أصوليات خبيئة» في اللاشعور الفردي أو الجمعي. ولعل أجمل وصف لعلاقتنا ما قاله عبد الرحمن منيف «العميد»: «لا نكتشف أننا أصدقاء ودودون إلا حين نتلاطم، ونتضارب!» كان كل واحد منا يحمل فرادته ولكنه لم يكن ليشعر بأهميته إلا حين يصطدم بفرادة الآخرين.

كان عبد الرحمن منيف مسكوناً «بمدن الملح» التي لم تكتمل فصولاً بعد، غائصاً حتى أذنيه في الرمال الصحراوية، وفي مكونات البداوة التي لم يلوثها النفط بعد، ولم يكن ليكترث بكل الزخم الذي توفره عاصمة كباريس، ولا بكل الأطعمة التي كانت تفرزها حوانيتها الثقافية، كان يقول، وكأنه يناجي نفسه: «لا أرى، وأنا أتجول في شوارع وأزقة باريس، إلا البدو الذين يفاخرون بأصولهم! أليس من المستغرب أن يخطر لي أن أكتب عن مدن الملح وأنا في باريس أعيش تجربة الإنسان الالكتروني؟».

ولم يكن الباهي محمد، هذا المغربي الذي هاجر إلى باريس لأنه لم يعد يحتمل «الحماقة والجهل والجنون» في بلاده، كان يقول لنا في لا مبالاة مذهلة: «لقد تم إفسادي مئة بالمئة، ولم يعد الدم الذي يجري في عروقي نقياً شرقياً، إنه دم غربي ملوث، يخجلني أن أعترف بأن عملية التجميل القيصرية التي أجريتها قد نجحت بشكل غير منتظر، لقد تحررت من الفكر الخرافي، التراثي، من الجنون العربي، صدقوني لا أمل لنا إلا في عمليات التجميل! «ولكن «الباهي» ارتحل ذات يوم إلى وطنه «لتسوية أمور شخصية»، ولم يعد: فتكت به أزمة قلبية قاتلة، وهو في المطار، وقضى قبل أوانه، وقد أعترف بأنني قد أفشل في تصوير الفراغ الذي تركه في مجموعتنا الرباعية، ولكن عبد الرحمن منيف أفرد له كتاباً كاملاً، تحدث فيه عن هذا «الفوضوي الساحر الذي يختزل جيلاً بكامله من الحداثيين»! فأعطاه حقه.

وكان جورج طرابيشي الذي كنا نشبهه بـ«المكتبة المتنقلة» لكثرة ما يقرأ ويلخص ويترجم، دون كلل أو ملل، يقول لنا، في شيء من التخابث: «جربت كل عمليات التجميل التي يتحدث عنها الباهي: وجودية، ماركسية، فرويدية، واقعية، وها أنا أعود إلى التراث، وإلى مطاردة محمد عابد الجابري لاكتشاف عوراته التراثية! وكنت أمازحه وأقول له: «توقف عن مطاردة هذا المفكر الكبير مطاردة ضابط في الشرطة الجنائية لأحد المشتبه بهم من المجرمين الضالعين في الجنوح!».

وكنت أنظر إلى رفاق الرباعية بحنان ووداعة وأقول: «ما زلت أعتقد أن حديقتي الثقافية بحاجة إلى المزيد من الورود والأزاهير، وما زلت مصراً على أنني لن أتوقف عن إغناء هذه الحديقة، هذا موقف رخو، رجراج، لأنه لا يحسم الاختيارات، ولا يبتر التناقضات، إنه موقف سياحي، وقد لا يكون مقبولاً في زمن مرذول كهذا الزمن،

يتعرض فيه الإنسان العربي إلى التصفية الجغرافية بعد التصفية التاريخية، ولكنني أفضل مع ذلك أن أقضي عمري في العناية بأزهاري وورودي وتقليمها، لأنني على قناعة بأن التكاملية الحضارية هي طوق النجاة الوحيد!».

مع مرور الوقت اكتشفنا أننا لا نكتمل إلا إذا تواجدنا معاً وفي مكان واحد، وأن الحل الأفضل لكل هذه الصراعات التي تعصف بالوطن العربي هي التكاملية بين مواقفنا المتباينة جميعها، وإنني لأذكر أنه حينما علمنا برحيل الباهي محمد، قبل أوانه، انهمرت دموعنا كالثكالى، وشعرنا بأن خللاً كبيراً قد حدث في التوازنات الحضارية، وأنه لا يجوز أن يغيب عنا هذا الإنسان الكبير، وكما أذكر أن عبد الرحمن منيف ـ رحمه الله ـ قال لنا بصوت نحاسي بعد غياب الباهي: «أكاد أختنق، أريد هواءً عربياً صافياً، لا قدرة لي على التنفس في هذه المدينة الفاجرة، سأرحل بعد أسبوع، وليكن ما يكون!»، ثم أضاف: مأساتي أنني عربي أكثر من اللازم، ولكن هذا قدري!».

ـ 3 ـ

كان عبد الرحمن منيف هذا المارد الفنان، مناضلاً سياسياً، في الدرجة الأولى، كان مهيّأً ليكون «في الخندق الأمامي» من جبهات النضال، يخوض المعارك بشرف ونزاهة، ولئن اختار «خندق الرواية» بدءاً من «شرق المتوسط» مروراً بـ«مدن الملح» وانتهاء في «أرض السواد» فلأنه اكتشف أن «رؤية الواقع العربي» بعيون جريئة وصادقة قد يكون الطريق الأقوم لتغيير هذا الواقع وتجاوزه، ومن هنا فإن التسلل إلى النسيج الاجتماعي والاقتصادي والثقافي لهذا الواقع، وعرضه بصدق وأمانة قد يكونان أكثر فائدة من طرح شعارات وتعبئة الرأي العام

دون تعرية الجذور الحقيقية للتخلف والشعوذة السياسية.

كان رحمه الله يكره «التنظير» ويرى فيه «طاعوناً» يفتك بعقل المثقفين والسياسيين معاً، وكان يتحاشى الوقوع في فخ التنظير، على الرغم من المحرضات والمغريات، وقد يتفق له أن يسترسل في تحليل ظاهرة، بهدف التوضيح والتفسير، ولكنه كان يعتذر بسرعة ويلوم نفسه على هذه «المغامرة»، وإنني لأذكر أنه استرسل، ذات مرة، في الحديث عن «الحداثة» التي هبطت علينا دون أن نكون مستعدين لها أتم الاستعداد، ولامستنا ملامسة سطحية، ولكنها لم تتغلغل في تراكيبنا العقلية والاجتماعية، قال، على ما أذكر، في معرض حديثه عن «الوحدة العربية»، والثورة الاجتماعية، والاشتراكية، ما يمكن إجماله على النحو التالي: «لقد آمنا بالوحدة العربية، وسيَّرنا التظاهرات والمسيرات لتأييدها، وقام من بين صفوفنا من زعم أنه بسمارك»، وخيل إلينا أن الوحدة أصبحت جاهزة، وما علينا إلا أن نقطفها، ثم قمنا باغتيال بسمارك، والتففنا حول دويلات الدكاكين، نحرق البخور أمام الذين نصبوا أنفسهم سلاطين القدر، وتعصبنا للحدود المزورة التي رسمها الاستعمار، وها نحن نوزع شقف كل داعية للوحدة، لنبارك دراويش الديمقراطية المزورة، ثم قمنا بثورة اجتماعية ضد الاقطاع والوجاهة العائلية وصفقنا لمن زعم أنه روبسبيير أتى ليخلصنا من قصر فرساي وسجن الباستيل، ولم يمض وقت قصير حتى تبين لنا أن روبسبيير انقلب إلى سمسار يعمل لمصلحة الاقطاع والرأسمالية، فقتلناه وشيدنا قصور فرساي جديدة وسجون باستيل جديدة، وما زلنا نوقع العقود لبناء قصور وسجون جديدة، لا في الوطن فقط، وإنما في المهاجر، في مربيا، وكان، والكوت دازور، ثم استبد بنا الجنون الاشتراكي، وخرج من بين صفوفنا لينين جديد، ليخلصنا من التسلط الرأسمالي والامبريالي، وفي ليلة ظلماء اغتلنا لينين ودحرجنا جثته في

الشوارع، وحرقنا البخور أمام طبقة جديدة من النبلاء أشد فساداً من بطانة القيصر، وها نحن «نتأمرك» ونعلن أن الديمقراطية المتأمركة هي الحل الأنسب، ولا ندري إلى متى سيدوم هذا الافتتان بالنموذج الأميركي؟».

ـ 4 ـ

وبعد أن انفرط عقد تجمعنا الرباعي في باريس، التقيت ثانية بالمرحوم عبد الرحمن منيف في مكتبة الأسد بدمشق بمناسبة الاحتفال بذكرى مرور عشرين عاماً على وفاة الأديب الكبير صدقي اسماعيل، وكان من المقرر أن يتحدث في هذه المناسبة أنطون مقدسي ـ رحمه الله ـ وعبد الرحمن منيف، وغازي أبو عقل، ورياض عصمت، وأنا، وقد ركزت في كلمتي على «اغتيال الإنسان الطيب الذي يرفض الزلفى والانتهاز، وكان مما قلته: «يمتاز الإنسان الطيب بثلاث صفات رئيسية، أولاها أنه إنسان أعزل، لا يحميه تكتل سياسي أو اجتماعي أو مهني، وهو لهذا مستباح الحدود دوماً، وثانيتها أنه إنسان مسالم لا يخوض معارك الهجوم وإنما يتلقى الصدمات واللكمات باستمرار، ولهذا فهو مهزوم دوماً، وثالثتها انه إنسان نبيل يلتزم بممارسات نظيفة ومشروعة، وهو لهذا مضطهد». وفي نهاية الاحتفال أخذني عبد الرحمن منيف بالأحضان وقال لي: «لكم أجدت في وصف اغتيال الإنسان الطيب، وحقاً لقد كان المرحوم صدقي اسماعيل انموذجاً فريداً في الطيبة والنبل». ولم يكن يخطر على بالي أن ما قلته في رثاء «صدقي اسماعيل ينطبق على عبد الرحمن منيف الذي يتحدث في روايته الأولى عن الأشجار واغتيال مرزوق»! والذي يؤكد في مقالة له عن الحداثة ان «الحداثة هي بطولة الواقع والبسطاء، وهي مرآة الناس والحياة» ولكم كان عبد الرحمن منيف مخلصاً لما يقوله ويكتبه.

ـ 5 ـ

حينما علمت بنبأ رحيل عبد الرحمن منيف، خاطبته:

ـ ويا عبد الرحمن...

ـ غادرتنا، ونحن نتلهف الى الكثير من نبلك، وبساطتك، وصلابتك، وننتظر نوراً، ولو على شكل بصيص، يكشف لنا مواقع الزلل والجنون في حياتنا، ويرسم لنا طريق الخلاص من الإذلال والارهاق، ويكون دليل التحرك في «أرض السواد» التي دنسها الاحتلال، وعهر سماءها الصافية جنود اليانكي.

ـ ويا عبد الرحمن...

ـ لم أعد أكترث بالأزهار والورود التي تحتشد بها حديقتي، ولا أجد متعة في سقايتها ورشها بالماء البارد، انها تصفر وتيبس، وتتساقط أوراقها. ما الفائدة من كل هذه الأزهار «الثقافية» التي كنت أقطفها وأزين بها حديقتي، وأرضي محتلة، وشعبي محاصر، والقتلة يعيثون به فساداً، والمستقبل يحمل الكثير من الفواجع الأخرى، ألعلك كنت مصيباً حينما قلت: «سعيد هو من يختفي قبل أن تستفحل الكارثة، والقادم أعظم!». ولكنك علمتنا المقاومة، والسخرية من التحديات، وإننا لمستمعون إليك، ولقارئون لكتبك.

«الأشجار واغتيال مرزوق»
أو
القراءة بالمناوبة في زنزانة رقم 9

زين العابدين فؤاد(*)

الزمــن:

1977 من أخطر الأعوام في تاريخ مصر الحديث فهو العام الذي بدأ بملايين المصريين «قدَّرتهم الحكومة بأكثر من 6 مليون متظاهر من أسوان الى الاسكندرية» يتظاهرون ضد رفع الأسعار أي أن العام قد بدأ وما زال المصريون يضعون حلولاً جماعية لمشاكلهم.

أطلق النظام على انتفاضة الخبز هذه وصف **«انتفاضة الحرامية»** مما أدى الى اعتقال الآلاف من الناشطين الذين ساهموا بشكل أو بآخر في تلك الانتفاضة الشعبية ايام 18 و19 يناير (كانون الثاني). صرخ السادات «الذئب، الذئب» وأعلن أن الشيوعيين قادمون ما لم تسارع الدول الصديقة له بمساعدته لاحتواء الأزمة ومواجهة هذا الخطر الشيوعي المزعوم.

قبل أن ينتهي العام كانت قواعد سفر العاملين في الدولة قد تغيرت

(*) شاعر وكاتب من مصر.

وأصبح مسموحاً للموظف الحكومي أن يحصل على إجازة من عمله قد تصل إلى 10 سنوات ما دام لديه عقد عمل في الخارج.

فتحت الدول العربية أبوابها للعمالة المصرية وشهد العام نزوحاً هائلاً لقوى العمل بلغ أكثر من 5 ملايين مواطن مصري توزعوا ما بين السعودية والعراق وليبيا وبقية دول الخليج، اي قبل ان ينتهي العام فَقَد المصريون جماعية الحل لمشاكلهم وأصبح الحل الفردي هو المفتاح أي الحصول على «عقد العمل» ينهي كل المشاكل الفردية.

صاحب هذا الخروج الكبير تغير للقيم السائدة في المجتمع، شهد العام أيضاً دخول وتنامي الوهابية في مصر. فقد ذهب الى السعودية أكثر من مليونَي مواطن عاد الرجال بزي غريب باكستاني، هندي، جلباب ومن تحته سروال وبذقن نابتة وعادت النساء بحجاب فوق الرأس.

لكن هذا هو الشكل أما الجوهر فقد تمثل بسطوع نجم الشيخ الشعراوي ليس فقط كداعية اسلامي بل أصبح وزيراً للأوقاف، والشيخ الشعراوي هو الرجل الذي يفخر بأنه قد سجد لله شكراً عندما هزمت مصر والأمة العربية في حرب يونيو/ حزيران 1967. والشيخ الشعراوي: هو أحد الوزراء القلائل الذين ذهبوا الى مطار القاهرة لاستقبال السادات بعد عودته من زيارة الكيان الصهيوني في الوقت الذي استقال فيه وزير الخارجية وعدد من السفراء احتجاجاً على تلك المبادرة.

كل تلك التغيرات في المجتمع المصري قد حدثت في هذا العام لكن الأخطر قبل نهاية العام هو اعلان السادات عن زيارته للقدس في نوفمبر/ تشرين الثاني من نفس العام والذي سوّق فيه السادات مبادرته للصلح مع اسرائيل من خلال أحداث 18 و19 يناير/ كانون الثاني عندما وعد بأنه في نهاية هذا العام سوف تتوفر في كل بيت في الريف

المصري مياه ساخنة وباردة وأننا سوف نستخدم الأموال المخصصة للحرب في صنع الرخاء، علماً أن هذه المبادرة في النصف الثاني من شهر نوفمبر/تشرين الثاني أي أنها قد مرَّت أولاً من معدة الفقراء وأحلامهم بالرخاء، حتى تبينوا أن الوعد كان سراباً وأن الجماهير التي حشدت لتحيته عند عودته من زيارة الكيان الصهيوني لم يخرج واحد منها لوداعه الى مقره الأخير في أكتوبر/تشرين الأول 1981.

في هذا العام كان الآلاف في السجون المصرية بتهم مختلفة، البعض متهم بالمشاركة في أحداث الشغب «وهم الغالبية»، والآخرون كانوا متهمين بالانضمام الى تنظيم شيوعي ما «ضمت لائحة الاتهام أربعة تنظيمات» وجزء من المثقفين متهم بالتحريض على إحداث الشغب، وقد تضمن قرار الاتهام في القضية بالنسبة لي أنه «قد دأب على كتابة القصائد المناهضة لنظام الحكم».

كانت قوائم المتهمين بالمشاركة في «انتفاضة الحرامية» تضم عدداً كبيراً من رجال القانون والمحاماة في مصر كما ضمت قوائم المحرضين أعداداً كبيرة من الكتاب والفنانين. وقد توزع هذا الحشد من «الحرامية» في السجون المختلفة مثل سجن طره وسجن الاستئناف «باب الخلق» وسجن ابو زعبل.

المكـان:
سجن أبو زعبل

أثناء العدوان الثلاثي 1956 ساهم بعض نزلاء سجن أبو زعبل فى مواجهة هذا العدوان وأنتجت السينما المصرية فيلم «سجين أبو زعبل» الذي قدم صورة رومانسية عن المساجين الذين وجدوا أنفسهم احراراً بفعل العدوان البريطاني فقرروا الانخراط في المقاومة ثم بعد ذلك سلموا أنفسهم للسلطات.

ثم تعرض سجن أبو زعبل لغارات اسرائيلية أثناء قصف مدرسة بحر البقر ومصانع أبو زعبل عام 1968 فتهدم جزء منه وهو معروف بأنه «ليمان» وهو سجن للمحكومين بالأشغال الشاقة لمدة طويلة. وقد قررت السلطة إعادة بناء الجزء المتهدم من سجن أبو زعبل على نمط عصري فالعنابر كبيرة تحوي لأول مرة داخل الغرف دورات للمياه (أي أن النزلاء لا يستخدمون جردل -دلو- لقضاء الحاجة اثناء الليل)، وتتسع الغرفة الواحدة لحوالى 30 نزيلاً.

ومن المفارقات المصرية الغريبة أن وزير الداخلية شعراوي جمعة الذي افتتح هذا المبنى الجديد كان أول سجين فيه مع بقية وزراء المجموعة الناصرية الذين أطاح بهم السادات في انقلابه عليهم في مايو/ ايار 1971.

وقد انتقلت الى هذا السجن في منتصف 1977 قادماً من سجن «طرة» والذي أعلن السادات في عرض تلفزيوني عن هدمه وانتهاء وجوده من حياتنا في 1971.

الزنزانة رقم 9

ضمت تلك الزنزانة عدداً من الأصدقاء الذين رحلوا عن عالمنا ولكنهم تركوا فيه أثراً عميقاً كانت الزنزانة تضم عندما انتقلت اليها من رجال القانون:

- الشهيد زكي مراد، الشاعر الحالم الذي تعرفه كل السجون المصرية سجيناً وتعرفه كل المحاكم مدافعاً عن الحريات العامة وعن قضايا الوطن.

- نبيل الهلالي القديس الذي كان والده آخر رؤساء الوزارات في مصر قبل يوليو/ تموز 1952، نبيل الذي ترك ثروة الأسرة وقصرها

بالمعادي وانتقل للعيش في مسكن بسيط في منطقة شعبية، مدافعاً عن العمال ومدافعاً عن الوطن والحرية.

- فاروق رضوان وهو الوحيد الذي ثبت تواجده في الشارع في 18 يناير/ كانون الثاني حيث أصيب بطلق ناري من قوات الشرطة عندما كان متوجهاً الى قسم بوليس السيدة زينب اثناء المظاهرات

- فاروق ثابت المحامي والمناضل في صفوف اليسار المصري.

كما ضمت الزنزانة أيضاً الراحل الفنان زهدي العدوي، رسام الكاريكاتور الذي بدأ نضاله في الأربعينات من القرن الماضي وكان أرشيفنا الفني لأنه صديق مقرب للشيخ زكريا احمد وحافظ لكل تراثه ولتراث الشاعر بيرم التونسي وسيد درويش.

ضمت أيضاً من الأصدقاء الراحلين احمد نصر وعبد الرحيم الكريمي، كان رجال القانون هؤلاء متهمون بأنهم حرامية واعضاء في تنظيمات سرية، أما المحرضون فكانت قائمتهم تشمل الشاعر احمد فؤاد نجم والكاتب الصحفي صلاح عيسى الذي نجح في الهروب من رجال الأمن حوالى 6 أشهر قبل أن يقودوه الى الزنزانة رقم 9.

كانت الزنزانة تضم أيضاً الكاتب الصحفي حسين عبد الرازق، وحسين صديق قديم وكان أحد الصحفيين الذين اعتقلتهم قوات الأمن أثناء اقتحامها لحرم جامعة القاهرة أثناء الحركة الطلابية بقيادة اللجنة الوطنية العليا للطلاب 1972.

وحسين عبد الرزاق متزوج من الناقدة الصديقة فريدة النقاش وتلك ليست مشكلة أما المشكلة فتتمثل في أن حسين وفريدة ما زالا يرتبطان بقصة حب رومانسية برغم سنوات الزواج الطويلة.

«الأشجار واغتيال مرزوق» تدخل الى سجن أبو زعبل:

كانت الكتب تدخل الى السجن في اثناء الزيارات وتختم بخاتم

السجن وكان الكتاب والصحافيون يحصلون على إذن من النائب العام بدخول الكتب والصحف والأوراق، وفي الزيارة الشهرية التي كانت تقوم بها فريدة النقاش لحسين أحضرت له رواية «**الأشجار واغتيال مرزوق**». بالنسبة لنا كانت تلك إضافة قيّمة للكتب التي في حوزتنا، فاسم عبد الرحمن منيف يرتبط برائعته «**شرق المتوسط**» والتي قرأتها منفرداً في سجن آخر وفي سنوات سابقة، لذلك كان احتفالنا صاخباً بوصول الرواية الى زنزانتنا، لكن في نفس اليوم الذي وصلت فيه الرواية الى الزنزانة رقم 9 صدر قرار بالافراج عن حسين عبد الرازق، طلبنا منه أن يترك لنا الرواية لكن العاشق الرومانسي رفض أن يترك هدية المحبوبة «فريدة» لنا، فشلت كل محاولات اقناعه بترك الكتاب.

القراءة بالمناوبة:

كان أمام الزنزانة 4 ايام قبل خروج حسين عبد الرازق حاملاً للكنز، تشكل طابور طويل للقراءة، صادرنا منه الكتاب وابتدأت نوبات القراءة في الأيام الأربعة قرأ الرواية أكثر من 10 اشخاص، أي أن الكتاب كان في حالة عمل دائم 24 ساعة في اليوم، وقد تعامل كل القراء مع النسخة الكنز بعناية فائقة حتى تخرج «الهدية» الى المحبوبة في صورة جيدة.

غادرنا حسين وسألني زهدي العدوي عن أهمية هذا الكتاب الذي انشغلت به لدرجة امتناعي للمرة الأولى عن لعب الشطرنج معه، فأقمنا ندوة ثقافية كعادتنا في السجن وكانت عن **عبد الرحمن منيف** وعن عمله البارز «**شرق المتوسط**» الذي يتناول حياة سجين سياسي في سجن ما، في مدينة ما، في بلد ما، شرق المتوسط.

المحتويات

مؤلفاته

روايات

الأشجار واغتيال مرزوق، دار العودة، بيروت 1973.

قصّة حبّ مجوسيّة، دار العودة، بيروت 1974.

شرق المتوسّط، دار الطليعة، بيروت 1975.

حين تركنا الجسر، دار العودة، بيروت 1976.

النهايات، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1977.

سباق المسافات الطويلة، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.

عالم بلا خرائط، رواية مشتركة: عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982.

خماسية مدن الملح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981 ـ 1989.

الآن... هنا، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت 1991.

سيرة مدينة، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994، وقد صدرت في طبعة خاصة عن المركز الثقافي العربي، وتضمنت رسوماً وتخطيطات لعبد الرحمن منيف، تدور حول «سيرة مدينة».

ثلاثية أرض السواد، المركز الثقافي العربي والمؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1999.

أم النذور، المركز الثقافي العربي والمؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2005.

أسماء مستعارة (قصص قصيرة)، المركز الثقافي العربي والمؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2006.

الباب المفتوح (قصص قصيرة)، المركز الثقافي العربي والمؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2006.

دراسات أدبية وسياسية

الكاتب والمنفى، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1991.
الديمقراطية أولاً، الديمقراطية دائماً، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1995.
بين الثقافة والسياسة، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1999.
رحلة ضوء، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 2001.
ذاكرة للمستقبل، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 2001.
لوعة الغياب، النشر والمركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 2001.
عروة الزمان الباهي، بيسان للنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1997.
العراق: هوامش من التاريخ والمقاومة، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 2003.
إعادة رسم الخرائط، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 2007.
مبدأ المشاركة، وتأميم البترول العربي، ، دار العودة، بيروت 1973.
تأميم البترول العربي، بغداد 1976.

دراسات فنية

مروان قصّاب باشي: رحلة الحياة والفنّ، نشر خاص، دمشق 1996.
جبر علوان: موسيقا الألوان، دار المدى، دمشق 2000.

إن الديمقراطية ليست مطلباً يسهل تحقيقه، كما أنها بذاتها ليست حلاً كاملاً، وإنما هي المناخ وبداية الوصول إلى الحلول . ومع ذلك علينا أن نعترف بأن لها أعداء كثيرين في الداخل والخارج، لكن أخطر ما يواجهها أن كثيرين ممن ينادون بها غير مقتنعين بما فيه الكفاية، أو أنهم لا يمارسونها، أو يمارسونها بشكل خاطئ، ومستعدون للتساهل. وهذا التساهل أحد أهم الأسباب التي شجّعت الحكام على حرمان الجماهير منها. حصل على مراحل، وتحت شعارات براقة، ومن أجل أهداف قيل أنها أهم من الديمقراطية وأخطر، لكن النتيجة أننا حرمنا من هذا الحق دون أن نصل إلى حقوق أخرى، ودون أن نحقق هذه الأهداف.

ولذا فإن المرحلة الآن هي مرحلة الديمقراطية كهدف ومن أجل تحقيق الأهداف الأخرى.

والديمقراطية ليست نموذجاً نقيس عليه، ولا حلاً سحرياً، بل هي في جوهرها العميق ممارسة يومية تطال جميع مناحي الحياة، وهي أسلوب للتفكير والسلوك والتعامل وليست مجرد مظاهر أو أشكالاً مفرغة الروح. بهذا المعنى فإنها ليست شكلاً قانونياً فقط، وليست حالة مؤقتة، أو هبة أو منحة من أحد، وإنما هي حقوق أساسية لا غنى عنها، دائمة ومستمرة، وهي قواعد وتقاليد تعني الجميع وتطبق على الجميع دون تمييز، وهي تعني الأقلية بمقدار ما تعني الأكثرية.

عبد الرحمن منيف


ISBN 978-9953-68-362-X

المركز الثقافي العربي المؤسسة العربية للدراسات والنشر